EL ACONTECIMIENTO DE LA LITERATURA





¿Ha desparecido la crítica literaria y, por tanto, la teoría literaria? Terry Eagleton es uno de los pensadores más brillantes de hoy. Su humor, a la altura de los grandes novelistas británicos, hace de cada uno de sus libros un ejercicio de ingenio. «Quizá los lectores se sorprendan, o acaso sientan cierta conmoción, cuando se vean inmersos en una discusión escolástica medieval. Tal vez sea la propia peste a escolástica que yo mismo desprendo lo que explica mi interés por las cuestiones de este libro. No cabe duda de que existe cierta relación entre el hecho de que me haya educado en el catolicismo y, por tanto, me hayan enseñado, entre otras cosas, a no desconfiar del poder del razonamiento analítico, y mi posterior trayectoria profesional como teórico de la literatura. Habrá quien también atribuya mi interés por la filosofía de la literatura al hecho de que he dilapidado demasiado tiempo del que he pasado en la Tierra en los baluartes atrozmente anglosajones de Oxford y Cambridge».

Lectulandia

Terry Eagleton

El acontecimiento de la literatura

ePub r1.0
Titivillus 17.01.16

Título original: *The Event of Literature*
Terry Eagleton, 2012
Traducción: Ricardo García Pérez

Editor digital: Titivillus
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

Para David Bennett

PRÓLOGO

La teoría literaria está bastante pasada de moda desde hace un par de décadas, de manera que los libros como este se están volviendo inusuales. Habrá personas que agradezcan eternamente esta circunstancia, la mayoría de las cuales no leerá jamás este prólogo. En las décadas de 1970 o 1980 habría sido difícil anticipar que treinta años más tarde la semiótica, el posestructuralismo, el marxismo, el psicoanálisis y otras corrientes semejantes acabarían convirtiéndose en su mayoría en idiomas extranjeros para los estudiantes. Por lo general, han quedado arrinconadas por un cuarteto de preocupaciones: el poscolonialismo, la multiculturalidad, la sexualidad y los estudios culturales. No son precisamente noticias muy alentadoras para los conservadores que se oponen a los estudios teóricos, que sin duda confiaban en que su declive augurara el retorno al *statu quo ante*.

El poscolonialismo, la multiculturalidad, la sexualidad y los estudios culturales no están, sin duda, vírgenes de teoría. Tampoco datan simplemente del declive de aquellos otros enfoques anteriores. Sucede más bien que han aflorado en toda su plenitud al rebufo de la teoría «pura» o la «alta» teoría a las que, en su mayor parte, han dejado atrás. Y no sólo las han dejado atrás, de hecho, sino que han contribuido a desplazarlas. En ciertos aspectos, se trata de una evolución que hay que acoger de buen grado. Hay varias formas de teorización (pero no de oscurantismo) que han sido abandonadas. Lo que en términos generales se ha producido es cierto desplazamiento desde el discurso hacia la cultura: desde las ideas en cierto estado abstracto o virginal hacia la investigación de lo que en las décadas de 1970 o 1980 habría sido imprudente llamar «el mundo real». No obstante, como sucede siempre, hay ventajas e inconvenientes. Seguramente, estudiar a los vampiros o la serie *Padre de familia* no es un asunto tan reconfortante desde el punto de vista intelectual como estudiar a Freud o a Foucault. Además, como sostuve en *Después de la teoría*, el declive de la popularidad de la «alta» teoría está estrechamente vinculado al declive de los destinos de la izquierda política.[1] Los años en que este pensamiento vivía su apogeo fueron aquellos en los que la izquierda, además, se sentía fuerte y optimista. A medida que la teoría fue replegándose poco a poco, la crítica radical desapareció gradual y sigilosamente. En su momento de máximo apogeo, la crítica cultural planteó algunas preguntas deslumbrantemente ambiciosas al orden social que combatía. Hoy día, cuando ese régimen es aún más global y poderoso que antes, el propio término «capitalismo» no quiere ensuciar los labios de quienes se ocupan de celebrar las diferencias, se abren a la «otredad» o examinan minuciosamente a los muertos vivientes. El hecho de que sea así atestigua el poderío de ese sistema, no su irrelevancia.

Sin embargo, hay cierto sentido en el que este libro también constituye una reprimenda para la teoría literaria. Buena parte de lo que defiendo, al margen del

capítulo final, no se inspira tanto en la teoría literaria sino en una especie taxonómica muy distinta: la filosofía de la literatura. Con demasiada frecuencia, los teóricos de la literatura han hecho el vacío a este tipo de discurso y, al hacerlo, han desempeñado una función estereotípica en la tradicional disputa entre continentales y anglosajones. Si la teoría literaria nace en buena medida del primero de estos dos grupos del planeta, la filosofía de la literatura procede en su mayoría del segundo. Sin embargo, el rigor y la pericia técnica de la mejor parte de la filosofía de la literatura contrasta favorablemente con la relajación de cierta teoría literaria y ha abordado asuntos que en su mayor parte han dejado sin analizar los del otro bando (como, por ejemplo, cuál es la naturaleza de la ficción).

Por su parte, la teoría literaria sale bien librada de la comparación con el conservadurismo intelectual y la timidez de buena parte de la filosofía de la literatura, así como con sus, en ocasiones, fatídicas carencias de olfato crítico y audacia imaginativa. Si los teóricos son informales y raras veces llevan corbata, los filósofos de la literatura (quienes, en todo caso, son casi todos varones) raras veces se presentan en público sin ella. Un bando se comporta como si jamás hubiera oído hablar de Frege, mientras que el otro actúa como si nunca hubiera oído hablar de Freud. Los teóricos de la literatura suelen desestimar las cuestiones de la verdad, la referencia, el estatus de la ficción y otros asuntos similares, mientras que los filósofos de la literatura exhiben a menudo una acusada falta de sensibilidad hacia la textura del lenguaje literario. Así parece ser hoy día la curiosa (y bastante innecesaria) relación entre la filosofía analítica y el conservadurismo político y cultural, cosa que sin duda no sucedía antes con algunos de los principales exponentes de esta corriente de pensamiento.

Por su parte, los radicales suelen sospechar que preguntas como «¿se puede dar una definición de la literatura?» tienen un árido tinte academicista y ahistórico. Pero no todas las tentativas de definición tienen por qué tenerlo, del mismo modo que muchos miembros del bando radical coincidirían en lo que se refiere a la definición del modo de producción capitalista o la naturaleza del neoimperialismo. Como sugiere Wittgenstein, unas veces necesitamos una definición, y otras, no. En este aspecto queda de manifiesto también cierta ironía. Muchos de quienes pertenecen a una izquierda cultural, para la que las definiciones son elementos desfasados que hay que dejar para los académicos y profesores universitarios más conservadores, no son culpables seguramente de que, por lo que se refiere al arte y la literatura, la mayoría de esos académicos *no crea* en la posibilidad de que existan semejantes definiciones. Sucede únicamente que los más perspicaces ofrecen razones más contundentes y sugerentes que aquellos otros para quienes las definiciones son, por definición, fútiles.

Quizá los lectores se sorprendan, o acaso sientan cierta conmoción, cuando en este libro se vean inmersos desde el primer momento en una discusión escolástica medieval. Por emplear una expresión joycena, tal vez sea la propia peste a escolástica

que yo mismo desprendo lo que contribuye a explicar mi interés por las cuestiones que se plantean en este libro. No cabe duda de que existe cierta relación entre el hecho de que me haya educado en el catolicismo y, por tanto, me hayan enseñado, entre otras cosas, a no desconfiar del poder del razonamiento analítico, y mi posterior trayectoria profesional como teórico de la literatura. Habrá quien también atribuya mi interés por la filosofía de la literatura al hecho de que he dilapidado demasiado tiempo del que he pasado en la Tierra en los baluartes atrozmente anglosajones de Oxford y Cambridge.

Sin embargo, no hace falta ser un expapista o un exprofesor de Oxford o Cambridge para percibir la rareza de una situación en la que los profesores y los alumnos de literatura emplean palabras como «literatura», «ficción», «poesía», «narración» y otras semejantes sin ir en absoluto bien pertrechados para embarcarse en la discusión de lo que significan. Los teóricos de la literatura son aquellos a quienes esto resulta tan extraño, cuando no tan alarmante, como lo sería toparse con un médico que pudiera reconocer un páncreas al verlo pero fuera incapaz de explicar su funcionamiento. Además, hay muchas cuestiones importantes que el alejamiento de la teoría literaria han dejado en suspenso… y este libro pretende abordar algunas. Empiezo por analizar el asunto de si las cosas tienen una naturaleza genérica, lo que tiene una influencia obvia en la cuestión de si se puede hablar siquiera de «literatura». Después paso a analizar cómo se suele utilizar hoy día el término «literatura», examinando todos y cada uno de los rasgos que entiendo que son esenciales en el significado de la palabra. Uno de esos rasgos, el de la ficcionalidad, es lo bastante complejo como para reclamar para sí un capítulo especial. Por último, me ocupo de la cuestión de la teoría literaria preguntándome si se puede demostrar que sus diversas formas tienen en común rasgos esenciales. Si quisiera pecar de inmodestia, diría que el libro ofrece una explicación razonable de lo que significa realmente la literatura (al menos en la actualidad), además de llamar la atención por primera vez sobre lo que casi todas las teorías literarias tienen en común. Pero no soy un inmodesto, de modo que no lo diré.

Estoy muy agradecido a Jonathan Culler, Rachael Lonsdale y Paul O’Grady, todos los cuales me plantearon críticas y sugerencias muy inteligentes. También estoy en deuda con mi hijo Oliver Eagleton, que habló conmigo de la idea de fingir y me sacó de errores en una serie de aspectos vitales.

T. E.

1

REALISTAS Y NOMINALISTAS

1

Comencemos con lo que podría parecer un divertimiento carente de sentido. Al igual que muchas de nuestras disputas teóricas, el altercado entre realistas y nominalistas es de origen muy antiguo.[2] Sin embargo, aflora con su máxima contundencia a finales de la Edad Media, cuando una serie de escolásticos eminentes con convicciones enfrentadas se alinearon para librar batalla. ¿Son de algún modo reales las categorías generales o universales, tal como afirman los realistas siguiendo la estela de Platón, Aristóteles y San Agustín, o más bien se trata, como insisten los nominalistas, de conceptos que nosotros vertimos sobre un mundo en el que todo lo que es real es irredomablemente particular? ¿Hay algún sentido en el que la literatura o la «jirafidad» existan en el mundo real, o la existencia de estos conceptos depende por entero del intelecto? ¿Es la «jirafidad» una mera abstracción realizada a partir de infinidad de criaturas singularmente individuales, o el género es algo tan real como los propios individuos de la especie, aun cuando no necesariamente del mismo modo?

Para el bando nominalista, este tipo de abstracciones son posteriores a los objetos individuales, pues son ideas que se derivan de estos; a juicio de los realistas, son en cierto modo anteriores a ellos, como la potencia que permite que un objeto individual sea lo que es. Nadie se ha topado jamás con la «cocodrilidad», mientras que sí ha divisado a una u otra fiera escamosa concreta retozando en el fango; nadie, como los individualistas metodológicos se apresuran a recordarnos, se ha topado nunca tampoco con una institución social, lo cual no quiere decir que la cadena de televisión Fox o el Banco de Inglaterra no existan.

Aquí es posible alcanzar un término medio. El gran teólogo franciscano Duns Escoto propuso una modalidad de realismo moderado o matizado según el cual las naturalezas generales tienen existencia real fuera de nuestra mente, pero no se vuelven enteramente universales más que mediante el intelecto.[3] Tomás de Aquino habría estado de acuerdo. Los universales no eran sustancias, como consideraba un realista extremo como Roger Bacon; pero tampoco eran simples imaginaciones. Aunque en realidad no existieran como tales fuera de la mente, nos permitían en todo caso comprender los rasgos que los objetos tienen en común; y esos rasgos comunes estaban en cierto sentido «en» el interior de los propios objetos. Una posición más radical que la de Escoto es la adoptada por Guillermo de Ockham, para quien los universales poseen un estatus meramente lógico.[4] Fuera de la mente no existe nada universal y los rasgos comunes no son más que nombres. Escoto no lleva su punto de vista hasta semejante extremo, pero manifiesta una tendencia muy acusada hacia lo particular, más conocida en el mundo de las letras gracias a que su discípulo Gerard Manley Hopkins adoptó su concepto de *haecceitas* o «esteidad». Mientras que Tomás de Aquino se daba por satisfecho con considerar que el principio de individuación de un objeto era la materia, a diferencia de la forma que compartía con otras entidades,

el Doctor Sutil discernía en cada elemento de la creación un principio dinámico que lo convertía exclusiva e intrínsecamente en sí mismo. Si se dejó arrebatar por la particularidad, se debió en parte a su peculiar devoción franciscana por la persona de Jesucristo.

La *haecceitas* distingue a una cosa de otra de su misma naturaleza (ningún copo de nieve, ni ningún párpado es idéntico a otro) y como tal representa la realidad última de un ser, a la que sólo Dios conoce en su totalidad. Por así decir, es una especie de excedente de un objeto con respecto a su concepto o naturaleza común; se trata de una especificidad irreductible que no es posible comprender por medio de la reflexión intelectual sobre lo que un objeto es, sino únicamente mediante la aprehensión directa de su luminosa presencia. En lo que supone una auténtica revolución del pensamiento, lo singular se vuelve ahora inteligible per se para la mente humana. Según señala uno de sus comentaristas, Escoto es «un filósofo de la individualidad».[5] El filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, que consideraba que aquel franciscano de la Edad Media fue uno de los metafísicos más grandes de la historia, le alabó calificándolo como «el primer pensador que dilucidó la cuestión de la existencia individual».[6] Hemos dado el primer paso en el largo camino que conduce al liberalismo, el romanticismo, la doctrina de Theodor Adorno de la no identidad de un objeto con su concepto, la desconfianza posmoderna en los universales porque los considera trampas para atrapar a los incautos desde el punto de vista político y muchas otras cosas. Como subraya Charles Taylor, retrospectivamente podemos identificar la pasión nominalista por lo particular con «un punto de inflexión fundamental en la historia de la civilización occidental».[7]

Los realistas, en cambio, tienden a considerar que el intelecto es incapaz de captar los particulares. No se puede hacer ciencia de un repollo individual, a diferencia de lo que sucede con la ciencia de la especie como tal. Según Tomás de Aquino, la mente no puede aprehender la materia, el principio de individuación de los objetos. No obstante, eso no quiere decir que no podamos adquirir cierta comprensión de los objetos individuales. Para Tomás de Aquino esa es la función de la *phronesis*, que comporta un conocimiento no intelectual de los particulares y constituye el eje de todas las virtudes.[8] Es una especie de interpretación sensorial o somática de la realidad, aspecto relevante para lo que más adelante expondré de las reflexiones de Tomás de Aquino sobre el cuerpo. Muy posteriormente, en plena Ilustración europea, nacerá una ciencia específica de lo sensorial para contrarrestar el universalismo abstracto… y se llamará «estética».[9] La estética nace como especie contradictoria: es una ciencia de lo concreto que indaga en la estructura lógica interna de nuestra vida corporal. Casi dos siglos más tarde, la fenomenología lanzará un proyecto semejante.

Para un filósofo realista como Tomás de Aquino, la naturaleza de una cosa es el principio de su existencia, y mediante su existencia participa de la vida de Dios. Para la teología realista, en el corazón de los seres se puede detectar la firma de Dios. Al

compartir de este modo lo infinito, un objeto, paradójicamente, logra ser él mismo. Hegel imprimirá más adelante un giro secular a esta doctrina: el *Geist* es lo que permite que los seres sean ellos mismos plenamente, de manera que la infinitud es constitutiva de lo finito. También existe la creencia romántica de que si un objeto debe ser absolutamente autónomo e idéntico a sí mismo, entonces lo que más se le parece, por paradójico que resulte, es el infinito, que no reconoce nada aparte de sí mismo por la sencilla razón de que no puede haber nada más.

En el mundo hay muchos fenómenos diferentes y, por tanto, muchas formas distintas de hablar; así que es necesario conocer la naturaleza de un objeto con el fin de, como diría más adelante Wittgenstein, saber qué juego de lenguaje hay que desplegar ante una situación dada. El pluralismo y el esencialismo van unidos. Sin embargo, si los objetos tienen una naturaleza, es fácil comprender que esta puede poner un límite al poder de la deidad que los creó. En su infinita sabiduría, Dios siempre podría haber escogido no crear tortugas o triángulos, puesto que si es libre, las cosas que crea no tienen ninguna necesidad de ser. Todo lo que existe es puramente gratuito, en el sentido de que podría perfectamente no haber cristalizado jamás en el ser, y está continuamente ensombrecido por esta posibilidad alucinatoria. Este hecho no es menos cierto de los seres humanos, cuya experiencia de la posibilidad de no existir se suele entender como miedo a la muerte. Pero también es válido para la obra de arte modernista, pues está asediada por un vertiginoso o delicioso sentido de su propia contingencia. Para Tomás de Aquino y otros, que una cosa exista se debía al don y la gratuidad de Dios, no a una inferencia lógica o a una necesidad férrea. Es una cuestión de amor, no de necesidad. Es esto lo que la doctrina de la creación trata de englobar. No tiene nada que ver con cómo el mundo llegó a concretarse, que es un asunto más para científicos que para teólogos. De hecho, Tomás de Aquino concebía que hubiera sido posible que se diera el caso de que el mundo no hubiera tenido ningún origen, como también opinaba su mentor, Aristóteles.

Sin embargo, dado que resulta que sí existen las tortugas y los triángulos, existen de una determinada manera y Dios está obligado a reconocer este detalle igual que nosotros. No podemos decidir caprichosamente que 2 + 2 = 5, como Descartes pensaba que podía. Una vez creado su cosmos, se ve obligado a reposar en él. En lo que se refiere a la forma de ser de las cosas, Dios no se puede comportar como un monarca antojadizo o una estrella mimada del rock. Dios es realista, no nominalista. Está constreñido por las esencias mismas que ha creado.

Es probable que una época más empirista se muestre escéptica ante la existencia de este tipo de naturalezas comunes por toda una serie de razones. Para empezar, como son inteligibles en lugar de sensibles, la idea atenta contra el prejuicio empirista de que sólo es auténticamente real lo que es perceptible. Sin embargo, si no existe ninguna de estas esencias, la soberanía de Dios está garantizada. Él podría obrar, si así se le antojara, que una tortuga cantara «Pennies from Heaven». La única razón de

ser de una cosa es *quia voluit* (porque él lo quiso). Según describe Carl Schmitt este punto de vista parafraseando el pensamiento del filósofo Malebranche, «Dios es la autoridad última y absoluta, y la totalidad del mundo y todo lo que contiene no es más que la ocasión de su agencia exclusiva».[10] De todos modos, el problema es que esta potencia arbitraria vuelve a la deidad oscuramente enigmática e impenetrable. Se convierte en un Dios oculto cuyos modales no son los nuestros, un Dios inescrutable a la razón, existente en un ámbito infinitamente alejado del de sus criaturas, tan remoto como el de una celebridad con respecto al de la masa. Es el Dios del protestantismo radical, no el Dios del Nuevo Testamento que en expresión joánica pone su tienda entre nosotros.[11]

Al expulsar las esencias o naturalezas comunes de la realidad, se ablanda un poco la masa haciéndola con ello más maleable al toque del poder. Sin duda, hay otras modalidades progresistas de antiesencialismo, pero sus defensores no suelen ser conscientes de que la doctrina también sirvió en su época para legitimar el dominio humano. Si Dios, o la humanidad, que con el tiempo acabaría asesinándolo y usurpando su trono, debe ser omnipotente, las esencias tendrán que desaparecer. Sólo despojando al mundo de sus significados inherentes se puede tratar de erosionar su resistencia a los designios que le imponemos. Como sabía muy bien Francis Bacon, el auténtico dominio sobre las cosas comporta el conocimiento de sus propiedades intrínsecas; pero también puede acabar estando en contradicción con el respeto a su especificidad o a lo que Marx llama su «valor de uso».

Si podemos moldear la naturaleza a base de golpes hasta darle la forma más barroca que se nos ocurra, es posible que a ello le siga un peligroso orgullo, pues el hombre llega a fantasear que sus poderes son divinos e inagotables. En una fase posterior de la modernidad, la humanidad será desbancada a su vez por las normas, las estructuras, las fuerzas y las convenciones que se despliegan hasta ser estas, y no el hombre, quien actúa ahora como supremo donante de significado. Pese a todo el fervor antifundacionalista de sus apologistas, esos elementos acaban actuando como una nueva especie de fundacionalismo, lo que significa que conforman un suelo (llámesele cultura, estructura, lenguaje o como se quiera) más allá del cual nuestra pala no puede hundirse. Una vez arrebatada a Dios la soberanía, el discurso a su vez desbancará del trono a la humanidad.

Regresemos por ahora al momento de aparición de la modernidad. Sólo reduciendo a la Creación a sus texturas sensoriales y densidades específicas hasta una delgadez matemática, definiendo sus diferentes rasgos mediante nuestras propias estrategias de medida y cálculo, desbastando el espesor del mundo a las representaciones mentales que nos hacemos de él, es posible despojar a la Creación de su recalcitrante otredad y depositarla por entero en nuestras manos. Ahora hay que definir las cosas en términos de cómo reaccionan a nuestros procedimientos y técnicas, mientras que la cuestión de cómo son en sí mismas se pierde en el horizonte de nuestra cognición. Tal vez no conozcamos las cosas como las conoce Dios, pero al

menos podemos conocer los objetos que nosotros mismos producimos, lo que confiere al acto del trabajo una importancia renovada. El hecho de que podamos esgrimir semejantes poderes transformadores pertenece a un optimismo protestante, exactamente igual que se inscribe en la angustia protestante el hecho de que podamos ejercerlos en un mundo que, como el océano de *Solaris*, de Lem, ha dejado de tener rasgos, se ha vuelto esquivo y, en última instancia, ininteligible. ¿Es el precio de la libertad la pérdida de la realidad? En cualquier caso, si el yo no tiene ninguna esencia —si no es más que una función del poder, una recopilación caótica de impresiones sensoriales, una entidad netamente fenoménica, un proceso discontinuo o un fruto del inconsciente—, entonces ¿quién es el agente de esta transformación del mundo y a quién sirve?

En esta configuración escénica desoladora, un sujeto absoluto se enfrenta a un mundo puramente contingente. La otra cara del antiesencialismo es el voluntarismo: el ejercicio de un poder que, al igual que el sujeto que lo esgrime, es en última instancia su propio fin y razón de ser, pues contiene dentro de sí sus fundamentos y motivos. Pero si para que florezca semejante poder el mundo debe ser indeterminado, ¿cómo puede suministrar fundamentos determinados para usarlo de forma apropiada? Si la realidad es fluida y arbitraria, ¿cómo es que, no obstante, permanece lo bastante estable como para que nosotros llevemos a cabo nuestros proyectos y, por tanto, podamos ser libres en el sentido positivo del término? En cualquier caso, ¿qué gozo hay en ejercer la soberanía sobre una oleada de materia carente de significado intrínsecamente? Cuanto más dominio y autoridad conquistamos, más hueco es el sonido que parecerían devolvernos. Porque la realidad ya no está estructurada de forma significativa, ya no está densamente sedimentada de rasgos y funciones significativas, ya no desbarata nuestra libertad de acción como lo hiciera otrora; sin embargo, por eso mismo, esa libertad parece ahora más vacua. ¿Acaso no hay algo absurdamente tautológico en un animal que con una mano confiere al mundo el significado mismo que le arranca con la otra?

Los nominalistas como Guillermo de Ockham pensaban que los realistas confundían las palabras con las cosas, un poco como también lo piensan teóricos literarios como Paul de Man. Como podemos decir «bulevar» o «roble», tenemos tendencia a suponer que existe una sustancia identificable que se corresponde con esos términos. Desde este punto de vista, el realismo es una forma de cosificación. Además, como nunca podemos conocer realmente las cosas en su ser individual exclusivo, el realismo también se puede considerar una forma de escepticismo. Ockham, en cambio, cree que hay determinadas entidades a las que conocemos por intuición intelectual directa, por lo que elimina toda mediación conceptual entre sujeto y objeto. Entre las entidades que podemos conocer de este modo se encuentra el yo (en realidad, la única que podemos aprehender con la máxima certeza e instantaneidad). Por lo que respecta a un empirismo posterior, los universales son sencillamente generalizaciones realizadas a partir de particulares concretos. Ya no

representan la verdad intrínseca de un objeto, lo que significa que la forma de comportarse de los mismos ya no se puede deducir de una naturaleza que les ha sido otorgada por vía divina. Más bien, nos hace falta un discurso que investigue en el conocimiento de las cosas sin recurrir a unos conceptos metafísicos tan improbables. Ese discurso vendría a ser conocido como «ciencia».

Tomás de Aquino, al igual que Aberlardo y Karl Marx, insiste más en el hecho de que todo pensamiento presupone universales. El Doctor Angelical es antiempirista, al menos, en este sentido, cuando no acaso en otro par de ellos. Marx habla en los *Grundrisse* de la necesidad de utilizar conceptos abstractos o generales con el fin de «ascender» a lo concreto. Desde este punto de vista, lo concreto no es un asunto empírico, ni evidente; es más bien el punto de encuentro de gran cantidad de determinantes, algunos de ellos generales y, otros, específicos. Para Marx, lo que es inmensamente complejo es lo concreto; pero para construirlo en el pensamiento se deben desplegar inevitablemente conceptos generales, a los que considera más simples que los concretos. No sirve de nada aquí deducir sin más lo particular de lo general al estilo de los racionalistas, ni extraer lo general partiendo de los particular al modo que hacen los empiristas.

Además, Marx cree que los universales forman parte realmente del mobiliario del mundo, y no son tan sólo dispositivos oportunos para contemplarlo. El Marx posterior, por ejemplo, considera que lo que él llama «trabajo abstracto» es un elemento real del sistema de producción capitalista, sin el cual no funcionaría. No sirve que sea únicamente una forma de mirar. El Marx anterior, el de los *Manuscritos económicos y filosóficos*, sostiene que los seres humanos son los individuos diferenciados que son en virtud de que participan de una forma específica de «ser de la especie», y que el proceso de individuación es en sí mismo una potencia o capacidad de su naturaleza común. En esta versión materialista de la naturaleza humana, lo individual y lo universal no se conciben como elementos antitéticos.

La batalla declarada entre realistas y nominalistas depende, entre otras cosas, de hasta dónde se toma uno en serio lo que es sensitivamente específico. Es una cuestión política, además de ontológica y epistemológica. También depende del estatus del razonamiento abstracto en un mundo cada vez más empirista. ¿Cuál es la vara de medir de lo real? ¿Es la realidad solamente lo que queda demostrado ante nuestro pulso sanguíneo? Abelardo afirma que el realismo, con su énfasis en las naturalezas generales, elimina todas las distinciones entre las cosas. En la noche del realismo, todos los gatos son pardos. San Anselmo, en cambio, reprende al nominalismo por «envolverse hasta tal punto en imaginaciones materiales que no puede escaparse de ellas».[12] Desde este punto de vista platónico, los nominalistas están demasiado sumidos en el abrevadero de los sentidos, demasiado arrebatados por la inmediatez sensorial y son incapaces de ver el bosque a causa de los árboles. Su pensamiento se aferra miopemente a la textura de los fenómenos, en lugar de elevarse por encima de ellos para conquistar una visión más sinóptica. Fue basándose en esto, entre otras

cosas, por lo que el vehemente esencialista Platón expulsó de la república a los poetas. Atrapados en la musicalidad sensorial, eran incapaces de ascender hasta la dignidad de una idea abstracta. Eso mismo cabe decir de infinidad de personajes del mundo literario de la época moderna. Explica buena parte de su hostilidad hacia la teoría literaria.

Por su parte, los nominalistas replican que el pensamiento tiene que permanecer fiel a la realidad en lugar de leer el mundo deduciéndolo de primeros principios racionalistas o esencias metafísicas. Para ellos, es como si los racionalistas y los esencialistas supieran cómo es la realidad antes incluso de haber empezado a inspeccionarla. Se debe moldear la mente para que acoja lo real al estilo baconiano, extrayendo leyes científicas generales a partir de hechos individuales, en lugar de hacerlo al revés (al más puro estilo racionalista). Las categorías generales o universales diluyen y difuminan la vívida *haecceitas*, la «esteidad» de las cosas. Hay aquí una senda sinuosa que va desde Duns Escoto y Guillermo de Ockham hasta Gilles Deleuze, un escotista cuyo libertario desagrado por las categorías generales se ha dado cita con una especie de anarquismo político. Al más puro estilo nietzscheano, ese pensamiento categórico sólo se percibe como opresivo y constrictivo, como algo que no tiene la menor consideración por las identidades singulares de los objetos. El posmodernismo ha heredado este prejuicio. Es, entre otras cosas, teología desplazada. Tiene sus oscuros orígenes en el culto de la Baja Edad Media a la voluntad arbitraria.

En cambio, para Hegel y Lukács el conocimiento de las esencias puede liberar al objeto individual a su auténtica naturaleza, revelando así lo que es de forma encubierta. En términos estéticos, la idea comporta una curiosa doble operación, en la que primero se extrae el arquetipo o la esencia de gran cantidad de particulares empíricos y, luego, se les vuelve a recubrir de una pátina de especificidad. De manera similar, el papel de la imaginación romántica consiste en transformar los fenómenos en la imagen de sus esencias, pero al tiempo que se preserva la plenitud de su presencia sensible. Esta doble acción es en algunos aspectos problemática. Porque aunque la realidad empírica esté organizada en el texto literario de acuerdo con un paradigma fantasmagórico de las cosas informado secretamente por lo arquetípico o esencial, esa misma realidad está claramente imbuida de una determinada necesidad. Tal vez fuera esto lo que Paul Valéry tenía en mente cuando señalaba que el arte es «el paso de lo arbitrario a lo necesario». Al eliminar la contingencia, la obra parece afirmar que bajo la compulsión de su naturaleza interna, las cosas sólo podían adoptar esta forma particular y no otra. Y esta negación tácita de las demás posibilidades es un gesto típicamente ideológico. De manera semejante, la idea de que la poesía encarna un determinado designio verbal ineluctable (que consiste en poner «las palabras adecuadas en el orden adecuado», donde no se puede alterar ni una letra sin transformar el conjunto) parecería correr el peligro de eliminar la contingencia del signo, otro gesto típicamente ideológico. El lenguaje se «esencializa» o «fenomenaliza», no se vuelve semiótico sino icónico, queda vinculado por un lazo

inquebrantable a una realidad que, según parece, sólo se puede significar siempre de este modo particular.

Como ha expuesto Frank Farrell, el nominalismo representa una especie de desencanto del mundo, actitud que anticipa vagamente las penalidades de la modernidad.[13] La Creación ya no es tan sagrada como lo fue otrora. No es difícil entender que una edad moderna secular, empirista, individualista y científico-racionalista, con su fe en que la voluntad soberana es el agente de la historia de la humanidad, encuentre parte de sus fuentes en el universo de finales de la Edad Media. Echemos un vistazo somero a un aspecto en el que así sucede. Para Tomás de Aquino, Dios no es un ser a la misma escala que los seres humanos y las setas venenosas, sino incomparablemente superior. Si tan siquiera es un ser, algo de la que más de un teólogo estaría dispuesto a dudar, lo es de un modo absolutamente inconmensurable con respecto a las cosas creadas. Desde este punto de vista, el Creador es la sima insondable en la que todas las cosas encuentran su ser, el fundamento de su posibilidad, el amor que sustenta su existencia. No es posible reducirlo a una entidad particular más de todo el conjunto. Hay muchos fundamentos sobre cuya base el creyente puede estar equivocado, pero acusarle de que tiene problemas para contar porque sostenga que en el mundo hay un objeto más de los que en realidad hay no es uno de ellos.

A diferencia de Tomás de Aquino, Duns Escoto entiende que Dios es un ser en el mismo sentido que los caracoles o los oboes, pero infinitamente distinto y superior. Este punto de vista tiene la paradójica consecuencia de expulsar del mundo al Creador de un empujón con el acto de afirmar cierto parentesco entre ambos. Dios pertenece a la misma escala ontológica que nosotros, pero está inconcebiblemente más allá. En consecuencia, se abre una brecha entre esta deidad sublime y remota y su Creación real. El Dios de Tomás de Aquino es al mismo tiempo inmanente y transcendente, lo que significa que se le puede abordar hasta cierto punto mediante la razón humana. También significa, como hemos visto, que los seres del mundo llevan en su ser más íntimo el sello de Dios. El mundo, dicho en pocas palabras, es sacramental. Es el texto eminentemente *lisible* de su Autor. Sin embargo, como este autor sublime se eleva muy por encima del alcance de su artesanal obra, acabará siendo poco a poco inaccesible a la razón humana y cognoscible tan sólo a través de la fe; y las cosas finitas, que son puramente contingentes, no nos hablan de Él como lo hacen para Tomás de Aquino. Por lo que se refiere a los indicios de la deidad, el texto de la realidad se ha vuelto ilegible.

Hay una paradoja en este aspecto. Si Dios ejerce la soberanía absoluta sobre su Creación, aplasta la vida independiente que hay fuera de sí y la vuelve incapaz de prestar testimonio de su gloria. Así, el mundo queda despojado de su presencia precisamente en la medida en que cae absolutamente bajo su dominio.[14] En la razón

o en la naturaleza humana no hay nada que haga pensar en el origen y propósito divino de la humanidad y del mundo, una certeza que sólo podemos extraer de la revelación. Sin embargo, como ahora las cosas existen por derecho propio en lugar de ser oscuras alegorías del Todopoderoso, pueden convertirse en objeto del conocimiento humano ordinario. Si se aparta a Dios al remoto dominio de la fe disociando el valor del hecho, puede nacer entonces un mundo rigurosamente secular. Lo sacramental cede ante lo científico.

En cierto sentido, se trata de una emancipación estimulante. La investigación racional ya no se ve constreñida por la veneración de esencias conferidas por la divinidad. La filosofía tiene la capacidad de cortar el cordón umbilical que la amarra a la teología. Y como el propio hombre deja igualmente de estar constreñido por una naturaleza inmutable, puede evolucionar hasta convertirse en el agente histórico, creador de sí mismo y autodeterminante de la modernidad. Se despoja a las cosas de su aura mistificadora y ahora se enyuntan al uso y bienestar de la humanidad. La idea de progreso deja de ser impía. Podemos intervenir en las leyes de la naturaleza, a las que ya no hay que considerar sacrosantas, y es posible hacerlo en beneficio de nuestra especie. Nada está ahora vetado por principio a la investigación humana. El mundo material se puede afirmar con toda su autonomía, y no como un símbolo impreciso de un dominio ajeno. Ya no se le considera un texto sagrado, un conjunto de jeroglíficos o significantes crípticos cuyo sentido descansa fuera de sí mismo.

A la vez, este movimiento hacia la modernidad constituye una catástrofe prolongada. El Dios arbitrariamente absoluto de cierto pensamiento medieval tardío se convierte en un modelo para la voluntad autodeterminante de la época moderna. Al igual que la del Todopoderoso, esta voluntad actúa para sí misma como una ley; a diferencia de la del Todopoderoso, en el acto de ejercer dominio sobre ellos amenaza con desmenuzar la vida en sus elementos. La idea de una voluntad que contiene sus fundamentos y fines en su interior, de una potencia anterior a la razón, si bien en ningún sentido arbitraria o irracional (puesto que incorpora una tendencia a hacer lo que se debe hacer), ya está presente en Duns Escoto. Para Ockham, además, la voluntad impera con soberanía. No tiene que someterse como una esclava a la razón, puesto que en la elección de las razones para lo que hacemos la voluntad ya ha de ejercer algún acto. Sin embargo, una vez que la voluntad se vuelve todopoderosa, la razón deja de ser una facultad moral y se descubre reducida a una condición netamente instrumental. Ahora no es más que la humilde sierva de la pasión, el interés, el apetito y el deseo. El camino abierto por Duns Escoto y Ockham alcanzará su destino modernista en la voluntad de poder nietzscheana, época tras la cual, en la era de la cultura posmoderna, el sujeto está realmente demasiado diezmado y descentrado para tener siquiera mucha voluntad.[15] Aun así, para el pensamiento posmodernista es el interés, el poder y el deseo lo que sigue siendo fundacional, con lo que la capacidad de la razón para comprometerse con la reflexión crítica sobre ellos queda notablemente restringida. Tanto para los posmodernistas como para

algunos escolásticos, el razonamiento tiene lugar en el marco de estos intereses y deseos y, por tanto, no puede realizar juicios fundamentales sobre los mismos. Más adelante analizaremos en la obra de Stanley Fish algunas de las consecuencias de esta argumentación para la teoría literaria.

Tomás de Aquino adopta un punto de vista muy distinto sobre la voluntad. A su juicio, no es una potencia que se ejerza de forma arbitraria o autónoma, sino una gozosa conformidad con el bien, una susceptibilidad a verse arrastrado hacia el valor inherente de algo. Por tanto, contiene un elemento vital de apertura, una disposición a obrar en consecuencia, que apenas se parece a la forma en que el pensamiento occidental posterior ha retratado a la voluntad. «[Para Tomás de Aquino] —escribe Fergus Kerr—, el ejercicio de la voluntad se parece más a consentir el bien que con mayor profundidad se desea que a imponerse sobre algo indiferente o contumaz, […] se alinea conceptualmente con el deseo, el consentimiento, la aquiescencia deleitosa; en resumen, con el amor».[16]

La estimulante preocupación de los nominalistas por el individuo también desempeña un ruinoso papel en la historia del individualismo posesivo. Desde esta concepción, los individuos son autónomos y las relaciones que mantienen entre sí son externas, contractuales y no constitutivas. Dado que las relaciones no son perceptibles del mismo modo que los rábanos, no se puede decir que existan en el sentido más fuerte de la palabra. Como escribe John Milbank, «es en el seno de la teología voluntarista donde encuentra sus orígenes la filosofía fundamental del "individualismo posesivo"».[17] Transformar esta condición requeriría cierto sentido de la totalidad social; pero como el nominalismo es reacio a los universales y las abstracciones, también esto debe someterse a censura. Como señaló esa ockhamista involuntaria que fue Margaret Thatcher, no existe nada que sea «la sociedad».

Liberar las cosas de las categorías restrictivas del escolasticismo resultó ser hasta cierto punto contraproducente. Tal vez la ciencia opere con particulares empíricos, pero suele preocuparse muy poco de sus cuerpos sensoriales. Al emancipar las cosas del dominio de las esencias metafísicas, las subsume en un conjunto de leyes generales igualmente abstractas. Lo que se recupera con una mano se hace desaparecer con la otra. Se considera que hay un fenómeno moderno por antonomasia que resiste frente a esta abstracción… y su nombre es «arte».[18] Desde el preciado legado romántico, su función consiste en recordarnos la especificidad sensible de la que hemos sido despojados.

Esta es una de las razones por las que los autores literarios suelen ser defensores militantes de lo particular. A la mayoría de ellos les parece intuitivamente que las abstracciones son poco atractivas. La única categoría general por la que algunos de ellos pueden reunir una pizca de entusiasmo es por la de la literatura misma. Sólo cuando sienten que se la ataca, los apologistas de lo singularmente individual recurren de inmediato al pensamiento abstracto.[19] Una de las razones por las que la teoría literaria ha demostrado ser un conjunto de chismorreos escandalosos es que la

propia expresión es en sí misma un oxímoron. ¿Cómo se puede someter a investigación abstracta algo tan irreductiblemente concreto como la literatura? ¿Acaso el arte no es el último reducto de lo particular casual, del detalle deliciosamente poco convencional, del impulso díscolo, del gesto idiosincrásico, de todo lo que vence a un dogma encorsetador y una visión unitaria? ¿Acaso no reside todo su sentido en zafarse de la tiranía de lo doctrinario, de la visión esquematizada de la realidad, del programa de acción política, del agrio hedor de las ortodoxias y de los programas devastadores de almas de los burócratas y los trabajadores sociales?

La mayoría de los autores literarios son en este sentido nominalistas de nacimiento, ya sea a la vieja usanza liberal o del tipo posmodernista de nuevo cuño. «El alejamiento de la teoría y la generalidad —subraya Annandine en *Bajo la red*, la novela de Iris Murdoch— es el movimiento hacia la verdad. Toda teorización es una huida. Debemos ser gobernados por la propia situación, y esta es indescriptiblemente particular». Es una tesis que podemos encontrar reproducida miles de veces en los anales de los comentarios literarios modernos. Hasta Lenin expuso una versión de ella. La teoría es una cosa, mientras que el arte es otra. No hace mucha falta señalar que la afirmación de Annandine es una declaración teórica. En realidad, la novela de Murdoch contiene una inusual cantidad de reflexiones abstractas, puestas en boca de diferentes santos malcriados, bohemios de Oxford, visionarios arruinados y metafísicos de clase media-alta. También sería interesante averiguar cómo puede ser una situación humana indescriptiblemente particular y, no obstante, seguir siendo inteligible. ¿Cómo es posible hablar de una identidad absoluta, enteramente desprovista de relaciones con lo que reside fuera de sí? ¿Por qué medios conceptuales (y todos los conceptos son insoslayablemente generales, incluido «este», «único», «inimitable», «indescriptiblemente diferenciado», etc.) podríamos llegar a identificar semejante estado de cosas?

Deberíamos señalar que se trata de una concepción del arte llamativamente reciente. A Samuel Johnson, a quien le entusiasmaba lo general y se aburría con lo individual, le habría parecido sin duda extraña, como a infinidad de artistas prerrománticos. Es una ideología del arte que cuenta con sólo poco más de dos siglos de antigüedad, y que incluso ni siquiera consigue dar demasiado sentido a más de un artefacto valioso de aquella época. Es difícil entender cómo sería capaz de arrojar mucha luz sobre, pongamos por caso, Samuel Beckett, cuyas obras parecen arrojadas deliberadamente a las fauces de este tipo de devociones liberal-humanistas. Tampoco está claro hasta qué punto puede iluminar el magnífico linaje del realismo literario, en el que por una suerte de juego de prestidigitación o *trompe l'œil* lo que parece volar libre y estar particularizado se ordena encubiertamente en un conjunto genérico o más «típico» de fábulas, personajes y situaciones. Una autora famosa por haberse permitido este tipo de estrategias es Iris Murdoch. Los dos textos contiguos de *Ulises* de Joyce —del de una jornada cualquiera en Dublín y el subtexto homérico subrepticio y rigurosamente esquematizador— constituyen una parodia de este

realismo clásico, en el que ahora la contingencia vaga y el esquema conceptual se desgajan convirtiéndose en caricaturas de sí mismos y alcanzando sólo una especie de unidad irónica y deliberadamente sintética de ambos. Esta propiedad formal de la novela es en sí misma una declaración moral. El realismo tal vez parezca enamorado de lo particular ambiguo, pero esto supone pasar por alto algunos aspectos bastante esenciales de la forma.

Una vez que la oleada de existencialismo remitió, el último capítulo de la historia del nominalismo fue escrito por el estructuralismo y el posmodernismo. Autores como Foucault, Derrida y Deleuze, con su aversión al concepto general, el principio universal, la esencia informadora y el programa político totalizador, son entre otras cosas los improbables herederos de determinados escolásticos de fines de la Edad Media. Cuando Tony Bennett escribe que lo que hace falta no es «una teoría de la *Literatura*, sino una teoría de las *literaturas*: concreta, históricamente específica materialista», está hablando como un nominalista de izquierdas.[20] ¿Debemos suponer que no existe ninguna relación significativa entre esos distintos corpus de obra? ¿Deben ser tratados como si fueran rigurosamente discretos y autónomos? En ese caso, ¿por qué los llamamos a todos literatura? De todas formas, ¿es que no puede haber una investigación materialista, concreta e históricamente específica de universales como la muerte, el pesar y el sufrimiento? (Habrá quien considere que ya existe ciertamente semejante investigación, amplia y persistente, si bien no exactamente universal, conocida como «tragedia»).[21]

Bennet pretende librarse por completo del discurso de la estética porque sospecha que es idealista y ahistórico. No parece estar al tanto de que hay una serie de filósofos del arte que suscribirían alegremente su concepción de la literatura… y que lo harían precisamente en calidad de estetas. También pasa por alto el hecho de que aunque la categoría de la literatura pueda ser históricamente cambiante, parte de sus componentes (por ejemplo, la ficción, o la poesía) parecerían ser universales en todas las culturas. Después de todo, ¿qué resulta más asombroso: el hecho de que lo que los nuer o los dinka entiendan por narraciones no sea lo que Peacock o Saul Bellow entienden por narraciones, o el hecho de que ambas partes compartan una forma ostensiblemente común habiendo una extensión tan vasta de diferencias culturales? Tal vez las continuidades y los rasgos comunes tengan tanta fuerza histórica como la diferencia y la discontinuidad. Hasta las épocas históricas más turbulentas revelan permanencia y persistencia junto con ruptura y revolución. Tampoco «universal» significa necesariamente «intemporal», como los nominalistas como Bennett tienen tendencia a sospechar. Los universales tienen una historia material concreta, igual que los individuos.

Aquí se manifiesta una ironía extraordinaria. La teoría posmodernista contempla con cierto cinismo la ciencia, el racionalismo, el empirismo y el individualismo de la era moderna. Pero, por ignorante que sea de la historia de la doctrina, sigue manteniendo una deuda profunda con esa época a través de su nominalismo

rampante. En este sentido, sólo supone una ruptura parcial con lo que imagina que ha dejado atrás. Tampoco percibe las afinidades secretas entre el nominalismo y la insolencia del poder. No entiende cómo el esencialismo ha servido, entre otros, a oscuros fines para proteger la integridad de las cosas de la insistencia de la voluntad soberana a que se sometan cobardemente a sus exigencias. En cambio, sostiene con espíritu universalista que la doctrina de las esencias es siempre y en todo lugar censurable. Algo que Jeremy Bentham, que no fue precisamente una de las figuras culturales del posmodernismo, habría suscrito.

Es preciso recordar que las pautas de clasificación varían de una cultura a otra. En *El pensamiento salvaje*, Claude Lévi-Strauss afirma que los objetos de las sociedades tribales se pueden asignar a una determinada categoría no simplemente porque posean propiedades definitorias de esa clase, sino también sobre la base de asociaciones simbólicas con miembros de esa clase. Como señala Simon Clarke, «[en estas sociedades] una clasificación no tiene una lógica global, sino una serie de "lógicas locales", puesto que los objetos se pueden asociar entre sí de acuerdo con criterios muy diferentes. Las normas en cuestión son muchas y diversas y pueden diferir de una sociedad a otra».[22] No estamos obligados a elegir entre una pauta de clasificación universalmente vinculante y la diferencia pura, con independencia de qué aspecto tenga esta. El asunto tiene incidencia sobre la explicación de la literatura que me dispongo a ofrecer.

No todos los universales o categorías generales tienen por qué ser opresivos, del mismo modo que no todas las diferencias y especificidades están en el bando de los angelitos. Uno esperaría que a quienes les desagradan los universales no fueran tan grandiosamente universalizadores en estos aspectos. Para un ultranominalista como Michel Foucault, toda clasificación parecería una forma de violencia insidiosa. Para otras almas más razonables, como los socialistas y las feministas, agrupar a los individuos en determinados aspectos para ciertos fines puede contribuir a su emancipación. No se debe entender que se esté diciendo también que son semejantes en todos los demás aspectos.

Se puede añadir un último comentario. Los filósofos han tratado casi siempre el esencialismo en términos ontológicos: como una cuestión sobre la naturaleza del ser de una cosa. Pero ¿qué pasaría si nos aproximáramos a él mejor desde el punto de vista ético? ¿Qué pasaría si la «esencia» de un ser humano fuera lo que quiera que uno ame de él? Como ahora estamos a punto de ocuparnos del problema de la diferencia y la identidad, se podría añadir que también se ha considerado que el amor resuelve esta oposición aparente, al menos cuando se da en el ámbito humano. Sin embargo, como la palabra «amor» no suele ser admisible en los debates literarios teóricos y es abiertamente indecorosa en semejante contexto, concluiré este comentario de forma tan brusca como lo he introducido. En todo caso, el asunto no tiene mucha utilidad cuando se trata de analizar la esencia de fenómenos que no se hacen querer, como las babosas o los destornilladores.

2

¿QUÉ ES LA LITERATURA? (I)

1

Tal vez ahora podamos descender desde el Ser Supremo al asunto bastante más profano de si existe realmente algo llamado literatura. El sentido de este pequeño *excursus* anterior ha sido mostrar tan sólo lo que hay en juego, tanto desde el punto de vista intelectual como político, en la arcana pregunta de si existen realmente en el mundo las naturalezas comunes.

Hace casi treinta años, en *Una introducción a la teoría literaria*, sostuve una posición antiesencialista fuerte acerca de la naturaleza de la literatura.[23] La literatura, insistía yo, no tiene ningún tipo de esencia. Los textos escritos calificados de «literarios» no tienen en común ninguna propiedad individual, ni siquiera un conjunto de rasgos comunes. Aunque hoy día seguiría defendiendo esta opinión, ahora veo con más claridad que antes que el nominalismo no es la única alternativa al esencialismo. Del hecho de que la literatura no tenga ninguna esencia no se desprende que no tenga legitimidad en absoluto como categoría.

Stanley Fish ha escrito que «la categoría "obra de ficción" no tiene en última instancia contenido, […] no existe ningún rasgo o conjunto de rasgos que todas las obras de ficción tengan en común y que constituyan las condiciones necesarias y suficientes para convertirlas en una obra de ficción».[24] El dilema está claro: o una obra de ficción tiene una esencia, o el concepto está vacío. Fish, dicho en pocas palabras, es un esencialista invertido. Igual que Tomás de Aquino, cree que las cosas que carecen de esencia no tienen existencia real; la única diferencia es que Tomás de Aquino sostiene que las cosas tienen de hecho esencia, mientras que Fish cree que no. Por lo demás, están completamente de acuerdo. Con similar espíritu, E. D. Hirsch afirma que «la literatura no tiene ninguna esencia independiente, ni estética ni de ningún otro tipo. Es una clasificación arbitraria de obras lingüísticas que no presentan rasgos comunes diferenciados y no se puede definir al modo de una especie aristotélica».[25] Una vez más, entre el esencialismo y la arbitrariedad se nos presenta de nuevo una opción de Hobson.[26]

La alternativa más convincente ante este falso dilema sigue siendo la teoría de Ludwig Wittgenstein de los denominados parecidos familiares, expuesta por primera vez en *Investigaciones filosóficas*. Es una de las soluciones más sugerentes que la filosofía ha presentado hasta el momento al problema de la diferencia y la identidad; y aunque entre la filosofía anglosajona y la continental no se abriera una brecha tan formidable, seguramente salvó de algunos de sus excesos más estrafalarios al culto posestructuralista a la diferencia. En un pasaje célebre, Wittgenstein nos invita a reflexionar sobre qué es lo que tienen en común todos los juegos, y concluye que no comparten ni un solo elemento. Lo que más bien hay es «una compleja red de parecidos que se superponen y entrecruzan».[27] A continuación, hace la famosa comparación de esta enmarañada red de afinidades con los parecidos existentes entre

los miembros de una familia. Quizás esos hombres, mujeres y niños se parezcan, pero no porque todos tengan las orejas peludas, la nariz muy prominente, una boca muy salivosa o cierto toque de petulancia. Algunos tendrán uno o dos de estos rasgos, pero no más; otros tendrán una mezcla de varios junto con, acaso, alguna otra característica física o de carácter, o cosas parecidas. De esto se desprende que tal vez dos miembros de la misma familia no tengan en común ninguno en absoluto, aun siguiendo vinculados entre sí mediante otros elementos interpuestos en la serie.

Los teóricos de la literatura no tardaron en descubrir la influencia de este modelo sobre sus propios asuntos. Tan sólo cuatro años después de la publicación de *Investigaciones filosóficas* encontramos ya a Charles L. Stevenson utilizándola para iluminar la naturaleza de la poesía.[28] Morris Weitz también se inspira en esta idea para argumentar contra la tesis de que el arte se puede definir.[29] Robert L. Brown y Martin Steinmann apelan al concepto de parecido familiar para hacer valer el argumento antiesencialista de que «no existen condiciones necesarias y suficientes para considerar que un determinado discurso es una obra de arte».[30] Colin Lyas sostiene que hay un conjunto de propiedades definitorias de la literatura, de tal manera que cualquier obra calificada de literaria debe ejemplificar, al menos, algunas. Pero no todas las llamadas obras literarias los exhibirán todos esos rasgos y dos obras así calificadas no tienen por qué compartir ninguno de ellos.[31] La razón por la que llamemos literaria a una obra puede no ser la misma por la que concedemos ese galardón a otra. John R. Searle subraya en *Expression and Meaning* que la literatura es «un concepto basado en el parecido familiar».[32] En época más reciente, Christopher New ha vuelto a ensayar el argumento una vez más: a su juicio, «todos los discursos literarios se parecerían a algún otro discurso literario en algún aspecto, pero no todos se parecerían entre sí en un único aspecto».[33] Por su parte, Peter Lamarque apunta que no existe ningún conjunto de propiedades que todas las obras deban poner de manifiesto para ganarse el título honorífico de literatura.[34]

Es difícil negar la cantidad de posibilidades y recursos que ofrece este modelo, y no sólo en lo que se refiere a la literatura. ¿Qué es lo que nos anima a agrupar bajo un mismo encabezamiento obras tan asombrosamente diversas como *La República*, de Platón, *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche, *Ser y tiempo*, de Heidegger, *Lenguaje, verdad y lógica*, de Ayer y *Teoría de la acción comunicativa*, de Habermas? ¿Qué es lo que tienen en común Kierkegaard y Frege, si es que lo tienen? La respuesta del parecido familiar a esta indagación no apela a una esencia perdurable, ni alude a algún ejercicio arbitrario del poder. Se toman semejanzas entre las cosas para dar a entender rasgos reales en el mundo. Las orejas peludas y las narices prominentes como rasgo no son sólo «constructos», ni meros frutos del poder, el deseo, el interés, el discurso, la interpretación, el inconsciente, las estructuras profundas u otros. Pero no deja de ser posible que llamemos filósofos tanto a Frege como a Kierkegaard sin que compartan ninguna característica intrínseca. Ello no se

debe a que calificar a ambos de filósofos sea una decisión tomada al margen de esas características, sino a que, como acabamos de ver, un elemento de una clase puede estar vinculado a otro mediante un amplio abanico de elementos o sujetos intermedios.

Aun así, Stanley Cavell ha defendido que Wittgenstein en realidad no pretende desacreditar el concepto de esencia, sino salvarlo.[35] La esencia se explica en gramática, señala Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*, lo que quiere decir que son las reglas que rigen nuestra forma de utilizar las palabras lo que nos indican qué es una cosa. Eso, sin duda, es una concepción de la esencia muy distinta de la de la naturaleza de creación divina de Tomás de Aquino. Las modalidades rígidas de esencialismo afirman que lo que convierte a un objeto en miembro de una determinada clase es cierta propiedad o conjunto de propiedades, necesarias y suficientes al mismo tiempo, que posee y le hacen pertenecer a dicha categoría. Según las formas de esencialismo fuerte, esas cualidades determinan y pueden explicar todas las demás cualidades y comportamientos de un objeto.[36] Pero en realidad no hay ningún tipo, categoría o especie en la que todos sus miembros sean idénticos en relación con todas sus propiedades. Es posible defender una versión más débil del esencialismo, como yo mismo hice en *Las ilusiones del posmodernismo*,[37] pero esta versión más realista del credo es extremadamente difícil de digerir.

Las definiciones de lo literario o la ficción también han dependido en cierta medida de lo que se entienda por sus opuestos, de manera similar a como el concepto de ocio es en cierto modo parasitario del de trabajo. Pero esta aproximación también ha demostrado ser llamativamente poco estable con el paso de los siglos. Lo contrario de la literatura también podrían ser los relatos de hechos reales, los escritos técnicos o científicos, otros textos que se consideren de segunda categoría, otras obras que no despierten tanto la imaginación, los textos que no provengan de un determinado entorno «elegante» o culto, los que no nos hagan percibir señales del Altísimo, u otros.

No todos los filósofos de la literatura arden en deseos de suscribir la teoría del parecido familiar. Peter Lamarque señala con razón que se pueden encontrar parecidos entre dos objetos cualesquiera y que, por tanto, de lo que se habla aquí es de semejanzas «significativas». Sin embargo, sospecha que la idea encierra cierta circularidad, puesto que lo que pasa por ser una semejanza significativa «parece presuponer una idea de la literatura, en lugar de alumbrarla».[38] No está claro que sea este el caso. En una obra de cuyo título se diría que proyecta en cierto modo la expectativa del autor, Stein Haugom Olsen rechaza el modelo del parecido familiar aduciendo los fundamentos conservadores de que permitiría incluir demasiado; que la retícula de elementos solapados que conforma la literatura se adentra en lo que él considera no literario (por ejemplo, la novela popular), lo cual pone en peligro la idea de la literatura como un conjunto de escritos especialmente valiosos.[39] Más adelante examinaremos esta discutible idea. Mientras tanto, es preciso señalar que las

definiciones amparadas en el parecido familiar son ciertamente permeables en los bordes de un modo que los puristas de la literatura quizá no consideren deseable.

Lamarque está en lo cierto cuando insiste en que las afinidades en cuestión deben ser significativas, y también acierta en la necesidad de mantenerse alerta ante el riesgo de que suponga eludir el problema. Hay infinidad de rasgos compartidos por las denominadas obras literarias (por ejemplo, la asonancia, los giros narrativos o el suspense dramático) que difícilmente pueden parecer constitutivos de la categoría de literatura. Además, hay una bien conocida objeción al modelo del parecido familiar. Se trata de la afirmación de que si no se explican las afinidades en cuestión, el concepto sencillamente está vacío, puesto que de cualquier objeto se puede decir que se parece a cualquier otro en innumerables aspectos.[40] Una tortuga se parece a una operación quirúrgica para implantar una prótesis en que ninguna de las dos sabe montar en bicicleta. Sin embargo, si se da un nombre a los parecidos que están en juego, parece que se respalda la idea de que hay condiciones necesarias y suficientes para que un objeto sea lo que es, algo de lo que se podría pensar que la idea del parecido familiar se ha deshecho. Más bien, lo único que hemos hecho es resituar este tipo de discurso en el plano de las categorías generales, en lugar de en las entidades individuales. Por ejemplo, no todos los objetos individuales tienen que compartir el mismo rasgo concreto con el fin de pertenecer a una especie de cosas en particular; pero hay rasgos que son constitutivos de la propia especie y la entidad individual debe presentar al menos uno de ellos para que se la considere uno de sus miembros. No todos los miembros de la familia Smith tienen que estar dotados de una nariz muy prominente, pero la presencia de una nariz prominente es una de las características por las que reconocemos a los Smith como familia.

Cuando se trata de algunos fenómenos, la idea del parecido familiar no resulta tan iluminadora. Pensemos, por ejemplo, en la categoría del arte. Ya hemos visto que desde el punto de vista del parecido familiar no hay necesidad alguna de que todos los objetos a los que calificamos de obras de arte presenten la misma propiedad o conjunto de propiedades. Habrá cierto entrecruzamiento y superposición de ese tipo de rasgos. Pero para alcanzar una definición de arte como tal se debe poder especificar cuáles de esos rasgos comunes son considerados constitutivos de la clase en cuestión; y lo cierto es que el arte está compuesto por un conjunto de objetos demasiado dispar como para que haya grandes visos de plausibilidad de poder hacer semejante cosa. En nuestros tiempos, no muchos filósofos del arte sostendrían que el arte se puede definir mediante determinadas propiedades intrínsecas, o que alguna de esas propiedades es al mismo tiempo necesaria y suficiente para que algo sea catalogado como obra de arte. En palabras de Stephen Davies, «las obras de arte no conforman una clase natural».[41] Esta es una de las razones por las que la mayoría de quienes piensan que no es posible en modo alguno dar una definición de arte suelen dirigir la mirada más bien hacia la naturaleza funcional o institucional del arte.

Toda definición funcional del arte tendrá en cuenta de manera natural la

sobrecogedora diversidad de sus usos y efectos. Algunas cosas, como las cucharas o los sacacorchos, se pueden definir con facilidad apelando a su función, que históricamente hablando no ha dejado de ser bastante estable. Pero por sus funciones, la literatura ha tenido una historia mucho más accidentada, que abarca desde consolidar el poder político o cantar las alabanzas del Todopoderoso hasta ofrecer instrucción moral o dar muestras de la imaginación trascendental, sirviendo desde como forma sucedánea de religión hasta para aumentar los beneficios de grandes empresas comerciales. Una de las funciones más vitales de la obra de arte desde el romanticismo ha consistido en postularse como lo más maravilloso y casi singularmente desprovisto de función y, por tanto, en virtud de lo que muestra y no tanto de lo que dice, ha operado como reproche implícito a una civilización esclava de la utilidad, el valor de cambio y la razón calculadora. Desde este punto de vista, la función del arte es no tener función.

Se puede concebir que un haiku, la máscara ornamentada de un guerrero, una pirueta y el blues de doce compases compartan algunos de los denominados efectos estéticos, pero resulta difícil entender que comparten alguna cualidad intrínseca muy distintiva. Quizá todos hagan ver lo que de vez en cuando se denomina «forma significativa» o diseño integral. No obstante, aun cuando así fuera, hay un buen catálogo de fenómenos vanguardistas y posmodernos que no los comparten, a pesar de lo cual les asignamos igualmente el nombre de arte. También hay infinidad de objetos, como las palas o los tractores, que exhiben forma significativa pero no se les suele considerar obras de arte, salvo quizá desde la perspectiva del realismo socialista.

Sin embargo, la literatura es un fenómeno menos amorfo que el arte en general. Una novela policiaca y un soneto de Petrarca difícilmente son cosas semejantes, pero parece que tendrían más en común que un empaste o forma de aplicar la pintura sobre un lienzo, un solo de fagot y un deslizamiento o *glissade* de ballet. Así que tal vez se puedan escoger parecidos familiares con más facilidad en el caso de esas obras a las que llamamos literarias. Mi impresión es que cuando las personas llaman hoy día literario a un escrito tienen en mente, por lo general, una de las cinco características que enumeraré a continuación, o alguna combinación de ellas: califican de «literaria» a una obra que sea de ficción, arroje intuiciones significativas sobre la experiencia humana (a diferencia de informar de verdades empíricas), utilice el lenguaje de un modo especialmente realzado, figurativo o deliberado, no tenga utilidad práctica en el sentido que lo tiene una lista de la compra o constituya un texto muy valorado.

Estas son categorías empíricas, no teóricas. Provienen de las apreciaciones cotidianas, no de alguna investigación sobre la lógica del concepto. Podríamos denominar a cada uno de estos factores, respectivamente, ficcional, moral, lingüístico, no pragmático y normativo. Cuanto mayor sea el número de estos factores que se den cita en un texto concreto, más probable es en nuestra cultura que alguien lo califique de literario. Quizás apreciemos que no todos los aspectos que he

enumerado son equiparables. Hablar del valor de una obra literaria no es más que hablar de un determinado modo de su lenguaje, su punto de vista moral, su verosimilitud ficcional, etcétera. No se puede disociar de estos rasgos. Veremos más adelante que los demás aspectos de la literariedad también interaccionan de modos relevantes y presentan algunos paralelismos significativos entre sí.

Los textos que aúnan todos estos factores (por ejemplo, *Otelo* o *Luz de agosto*) se suelen tomar como paradigmas de lo literario. Pero ninguna obra calificada de literaria tiene que satisfacer todos los criterios, y la ausencia de alguno no tiene porqué bastar para desbancarla de la categoría. En este sentido, ninguno de estos atributos es una condición necesaria del estatus literario. A veces, pero no siempre, la mera presencia de uno de ellos es suficiente para considerar que un escrito es literatura. Pero ninguna de estas cualidades en solitario bastará para garantizar el estatus literario a una obra, lo que equivale a decir que ninguna de ellas es condición suficiente para otorgarlo.

Las personas pueden calificar de literaria una obra porque sea de ficción e imaginativa desde el punto de vista verbal, aun cuando sea moralmente superficial; o porque contenga intuiciones morales relevantes y esté «bien» escrita, pese a no ser de ficción; o aunque no sea de ficción y sea una trivialidad desde el punto de vista moral pero esté escrita de forma soberbia y no sirva a ningún objetivo práctico inmediato… y así sucesivamente. Algunos podrían considerar literatura a un texto pragmático pero verbalmente recargado (por ejemplo, un hechizo o un conjuro entonados en un ritual para ahuyentar los malos espíritus), mientras que otros podrían considerar que el hecho de que el canto tenga una función práctica pesa más que sus atractivos retóricos. Un diario íntimo redactado por un superviviente de la Alemania nazi puede ser catalogado como literatura debido a su valor histórico, a pesar de no ser una obra de ficción, tener un fin pragmático (se escribió, por así decirlo, para informar a los demás sobre esta historia) y estar pésimamente escrito. Y así sucesivamente. Hay muchas combinaciones posibles. Pero no vale cualquier cosa, aun cuando Shelley deseara incluir las leyes parlamentarias bajo el encabezamiento de poesía porque creaban armonía partiendo del desorden. Parecería una razón más convincente incluirlas bajo el epígrafe de ideología.

Así pues, la palabra «literatura» se emplea de muchas maneras distintas, lo cual no quiere decir que se pueda utilizar de cualquier modo. Un sándwich de jamón no es literatura, ni siquiera para los posmodernos más generosamente pluralistas. Pero el hecho de que el término tenga varios usos que se solapan, un poco al modo de los parecidos familiares, explica por qué de vez en cuando se ha incluido en la categoría de literatura, junto con las obras de Pushkin y Novalis, a otras como *La gente de Smiley*, de John Le Carré, *Apologia pro vita sua: historia de mis ideas religiosas*, de Newman, *Sobre errores vulgares o Pseudodoxia Epidemica*, de Thomas Browne, los escritos morales de Séneca, los sermones de Donne, la *History of the Rebellion*, de Clarendon, los cómic de Supermán, las reflexiones de Herder sobre las culturas

nacionales, *Laws of Ecclesiastical Polity*, de Hooker, los discursos funerarios de Bossuet, el tratado de poesía de Boileau, las historietas del cómic *The Beano Annual*, los *Pensamientos* de Pascal, las cartas de Madame de Sévigné a su hija y *Sobre la libertad*, de Stuart Mill. Cuando la policía dice que ha expulsado del local a alguna literatura, a menudo se refiere con esa categoría a la pornografía o a panfletos que incitan al odio racial. Además, como sucede con cualquier categoría de cosas, siempre habrá híbridos, anomalías, casos límite, zonas de nebulosa y ejemplos indecidibles. Como los conceptos emergen del agreste suelo de nuestras prácticas sociales, no es raro que estén deshilachados por los bordes. Nos resultarían mucho menos útiles si no lo estuvieran. El propio Tomás de Aquino ampara la existencia de casos híbridos e indeterminados. No es un esencialista de la línea dura.

El concepto de parecido familiar es dinámico, en el sentido de que lleva incorporada la capacidad para expandirse y transformarse. Esta es una de las razones por las que algunos críticos conservadores se fían tan poco de él. Imaginemos que, en una determinada cultura, literario significara principalmente ficcional; pero que, sin embargo, debido a ciertas creencias mitológicas, un abultado número de obras literarias aunara a ese estatus ficcional imágenes de elefantes cayendo desde alturas descomunales. Al cabo de un tiempo, esas imágenes podrían acabar convirtiéndose en uno de los elementos constitutivos de la literatura. Podrían darse polémicas acaloradas acerca de si cabría considerar siquiera literatura a los textos que no mostraran que el cielo es el lugar desde el que caen elefantes. Después, con el tiempo, la expectativa de que las obras literarias deben ser ficcionales quizá se desvaneciera poco a poco y la imagen del elefante podría acabar asociándose con algún otro rasgo, de tal modo que esa nueva combinación se convirtiera, a su vez, en algo típico de lo literario. Así pues, aquí encontramos otra razón de la tosquedad del modelo del parecido familiar. En cierto sentido, se deconstruye a sí mismo. Tanto desde el punto de vista temporal como espacial apunta más allá de sí mismo. Y esta capacidad de proliferar forma parte de lo que pone en guardia a los conservadores. Como señala Henry James, las relaciones no se detienen en ningún lugar. Los criterios de literariedad vigentes pueden presentar como literaria una obra que acabe poniendo en cuestión la ortodoxia dominante, inaugurando con ello al modo vanguardista no sólo un nuevo artefacto, sino toda una nueva versión del arte en sí mismo.

En el establecimiento de lo que en un contexto dado debe considerarse ficcional, valioso, rico desde el punto de vista figurativo, no pragmático y moralmente relevante hay implicadas grandes dosis de controversia crítica y tarea interpretativa. Todas estas categorías están sujetas a variaciones desde el punto de vista cultural e histórico. En el siglo XVIII, por ejemplo, para que una obra fuera considerada literaria sólo era esencial que el texto gozara de altísima estima e incluso entonces, la estima en cuestión era en igual medida social (una cuestión de «escritura elegante») y estética. Sin embargo, sobre este tema hay, al mismo tiempo, un grado de continuidad impresionante a lo largo de épocas históricas y culturas diferentes. *La Odisea*, *El*

trueque y *Las aventuras de Augie March* se califican de literatura por razones muy similares, con independencia de cómo hubieran sido calificadas cada una en su época. Todas ellas son ficcionales, no pragmáticas, ingeniosas desde el punto de vista verbal, indagadoras en lo moral y son muy bien valoradas. Este tipo de continuidades sólo tienen que alarmar a aquellos posmodernistas que, por alguna asombrosa razón, consideran que todos los cambios y discontinuidades son radicales y todas las continuidades son reaccionarias. No se trata sólo de que nuestra institución literaria seleccione los rasgos de las obras más antiguas que mejor se adapten a su propia concepción de la literatura. Desde cualquier punto de vista, los rasgos literarios en cuestión son centrales para estos textos como tales. Lo cual no afecta al hecho de que lo que se considera ficcional, no pragmático, fruto de la inventiva verbal y demás pueda variar de un lugar a otro y de una época a otra.

Como confío en demostrar, todas estas facetas de la literatura son porosas, inestables, borrosas en sus límites y se suelen mimetizar con sus opuestos o entre sí. No es preciso mantener que lo que significa ficción o no pragmático para Philip Roth es exactamente lo mismo que significaba para los autores de las sagas islandesas. De hecho, una vez identificadas estas cinco dimensiones de la literatura, dedicaré buena parte del tiempo a mostrar la facilidad con la que se nos pueden deshacer en las manos; un hecho que, confío, dará que pensar a los comentaristas ansiosos por concluir que he abandonado mi anterior concepción radical de la naturaleza de la literatura por un enfoque más propio de alguien de edad más avanzada. Casi todo lo demás de este estudio estará dedicado a ilustrar que estos factores *no consiguen* proporcionarnos una definición de la literatura, con la esperanza de que el proceso de autodeconstrucción arroje alguna luz sobre los mecanismos por los que las personas llamamos a algo un texto literario. Cuando empleo en este libro términos como «texto literario» y «literatura», dicho sea de paso, me refiero a lo que las personas consideran hoy día eso en términos generales.

El error de algunos teóricos modernos consiste en imaginar que como este tipo de categorías son porosas y lábiles, como sucede con la inmensa mayoría de los conceptos humanos, no tienen validez en absoluto. Una vez que la idea de clase o concepto ha sido catapultada a un plano inmanejablemente idealizado, entonces se considera inservible todo aquello que no la alcance. Como no disponemos de ninguna definición precisa de fascismo, ni de patriarcado, el concepto se desmigaja. La creencia en que las definiciones deben ser, por su propia naturaleza, exactas, es uno de los diversos sentidos en los que el deconstructivista más desenfrenado sería el hijo pródigo del padre metafísico. El padre metafísico teme que sin definiciones infalibles nos sumamos en el caos; el hijo deconstructivista desenfrenado comparte la ilusión de que las definiciones deben ser infalibles si no queremos incurrir en la indeterminación pura; pero a diferencia de su austero padre, se deleita con la indeterminación. Para Derrida, la indeterminación está donde las cosas se despegan; para Wittgenstein, es lo que hace que las cosas funcionen. Como pregunta en

Investigaciones filosóficas, ¿es una fotografía borrosa de alguien una fotografía de nadie? ¿Tenemos que calcular la distancia que hay al Sol hasta el último milímetro? ¿Acaso no suena esto a algo parecido a si dijéramos «quédate inmóvil más o menos ahí»? ¿Es que un terreno sin una delimitación exacta no es siquiera un terreno? ¿Y acaso la vaguedad conceptual no es a veces exactamente lo que necesitamos?

Resulta, por tanto, que varios de los rasgos literarios que he enumerado ocupan un lugar central en la evolución de la vida de un ser humano. Los niños pequeños aprenden a hablar ensayando primero en sus balbuceos todo el abanico de sonidos humanos. Los poetas son sencillamente aquellas criaturas arrebatadas desde el punto de vista emocional que siguen invirtiendo sus energías libidinosas en las palabras, en lugar de en los objetos, y que, por consiguiente, regresan al estadio infantil de erotismo oral que Seamus Heaney ha denominado «música bucal». En este sentido, la «desviación» (el balbuceo infantil) es la condición necesaria para la no desviación (el lenguaje adulto), del mismo modo que el juego es la condición necesaria del no juego, de lo pragmático. Las ficciones, la fantasía, el discurso, la imitación y las imaginaciones infantiles no son aberraciones cognitivas, sino el auténtico semillero del conocimiento y la conducta adulta. Aprender a hablar también es aprender a imaginar. Como el lenguaje no puede actuar sin la posibilidad de negación e innovación, la imaginación, que anula el modo indicativo en nombre del subjuntivo, está incorporada en su propia naturaleza.

Por lo que se refiere a la imitación, los niños aprenden a pensar, sentir y actuar por haber nacido en una forma de vida social e imitar sus modos característicos hasta que todos les parecen naturales. Esta es una de las razones por las que Bertolt Brecht consideraba que nuestra capacidad de actuación teatral era nuestra condición natural.[42] Sin imitación no existiría realidad humana alguna. De manera que, entre otras cosas, lo literario nos devuelve a las raíces lúdicas de nuestro conocimiento y actividad cotidianos. Nos permite vislumbrar que nuestras formas distintivas de sentir y actuar son una selección semiarbitraria extraída de toda una gama de posibilidades incorporadas en nuestro lenguaje y nuestras fantasías infantiles. (Digo «semiarbitrarias» porque algunas de esas formas de sentir y comportarse también dependen de la especie humana. Llorar por la muerte de un ser querido es algo natural, y no sólo una «construcción social». Los pañuelos empapados son culturales, pero el dolor es natural). Esta es una de las razones por las que los autores de obras de creación y los críticos literarios son con más frecuencia liberales antes que conservadores. En la imaginación hay algo que rehúsa el *statu quo*.

¿Hemos llegado ya, entonces, a un punto en el que podemos decir qué es literatura y qué no lo es? Por desgracia, no. Una razón por la que no hemos llegado es que ninguno de los rasgos que he enumerado más arriba es característico de lo que las personas llamamos literatura. Hay, por ejemplo, infinidad de formas de ficción no literarias: los chistes, las mentiras, los anuncios, las declaraciones de los portavoces del ejército de Israel y muchas más cosas. A veces, la única diferencia entre una obra

literaria y un cuento de hadas magníficamente contado es que la primera está escrita. Un chiste puede ser rico en juegos de palabras y perspectiva moral, operar de forma no pragmática, ofrecer una narración de ficción repleta de personajes fascinantes y ser muy apreciada como obra de inventiva. En cuyo caso no hay nada formalmente hablando que la distinga de un texto literario tal como lo he descrito. Al escuchar una historia disparatadamente cómica, alguien podría incluso manifestar con admiración: «¡Eso es pura literatura!».

Como es natural, esto no significa postular que los poemas y los chistes son lo mismo. Socialmente hablando, son prácticas claramente distintas. Las diferencias y las semejanzas dependen de mucho más que las cualidades formales. Con mucha frecuencia es el contexto material o la situación social los que imponen una distinción entre lo que es literatura y lo que no lo es. El único sentido de un chiste es ser gracioso, cosa que no es cierta de gran parte de lo que llamamos literatura. A todas luces no lo es en el caso de *The Malcontent*, de Marston, *John Gabriel Borkman*, de Ibsen, o *A Electra le sienta bien el luto*, de O'Neill, salvo para quienes tengan un sentido del humor peculiarmente perverso. Hasta las obras literarias cómicas raras veces son *sólo* graciosas, y algunas comedias famosas, del mismo modo que algunos chistes, no son en absoluto graciosos. Por lo general, nuestros acompañantes no nos sacan de una comedia de Shakespeare porque nosotros no podamos salir a causa de las convulsiones de una carcajada irrefrenable.

La diferencia entre un chiste y una obra literaria quizá sea sólo funcional, lo que equivale a decir situacional o institucional. Un chiste no se encuaderna habitualmente en un volumen caro y con cubierta de piel, ni se coloca en una estantería, aun cuando un humorista auténticamente presuntuoso siempre puede llegar a hacerlo. Habrá veces en las que nos resulte difícil distinguir un chiste de un poema, pero eso no quiere decir que no sea posible contar «El barco ebrio» de Rimbaud a partir de un comentario socarrón barato acerca de nuestra suegra. Aparte de las anomalías singulares, los chistes, evidentemente, no son poemas. El contexto social así lo indica. A las personas no se les concede el premio Nobel por sus chistes de suegras. No recitan sus chistes ante un público fascinado y sin aliento por los sentimientos que le evoca. No ponen como profesión en su pasaporte «chistoso», ni ven que se les compare con Stevens o Neruda, ni publican libros titulados *Chistes completos 1978-2008*. Los chistes y los poemas son instituciones sociales diferentes, con independencia de las propiedades formales que compartan. Podemos calificar a un poema de mal chiste, pero es algo muy parecido a llamar comediante a un abogado inepto. En todo caso, hay veces en que el contexto no bastará para determinar la diferencia. Puede haber casos (quizá *Tristram Shandy*, de Sterne, sea uno de ellos) en los que no haya una distinción clara entre una chanza y una obra literaria.

¿Cómo vamos a diferenciar las novelas de los sueños si un sueño puede estar abarrotado de imágenes, plagado de juegos de palabras, repleto de sucesos dramáticos apasionantes, poblado de intuiciones morales, ambientado con personajes fascinantes

y alimentado por una línea argumental absorbente? En cierto sentido, el asunto se parece a preguntarse si las máquinas dispensadoras de chocolatinas pueden pensar. ¿Saben que uno está buscando desesperadamente un Toblerone? Es obvio que no piensan, del mismo modo que los sueños, obviamente, no son novelas, aun cuando ambos parezcan compartir las mismas cualidades formales. Las personas no se despiertan de sus novelas aterrorizadas, ni marcan las páginas de sus sueños para recordar hasta dónde han avanzado por ellos. Aun así, un relato escrito de un sueño puede hacer gala de todas las cualidades que asociamos a la literatura y, al mismo tiempo, formar parte de una historia clínica del archivo de un psicoanalista.

De manera que estos cinco rasgos no consiguen proporcionarnos una definición de literatura que pueda aplicarse a rajatabla, en el sentido de que proteja las fronteras que la separan de otros fenómenos. A veces podemos hacerlo recurriendo al contexto institucional, pero esa apelación no siempre es decisiva.[43] Hay muchos casos en los que sencillamente no sabemos decidir, y donde el hecho de que no sepamos hacerlo no importa demasiado. No existe nada que podamos llamar una definición exacta de la literatura. Todas las tentativas de construir una definición exclusiva son vulnerables a la hipotética réplica victoriosa de «¿y entonces qué pasa con…?». Los rasgos que he expuesto son meras orientaciones o criterios para tratar de arrojar luz sobre la naturaleza del habla de la literatura y de que todos los criterios de este tipo tienen algo de improvisado. Pero tal vez las definiciones aproximadas sean preferibles a las precisas tanto desde el punto de vista platónico como al «cualquier cosa vale».

En este contexto, el «cualquier cosa vale» es inaceptable, entre otros motivos, por razones democráticas. Parece indicar que cuando las personas utilizan el término «literatura» no tienen la menor idea de qué es aquello de lo que están hablando. Se imaginan que están analizando un fenómeno relativamente determinado, pero en realidad no es así. Yo tengo tendencia a depositar más fe en el discurso normal y corriente. Las personas sí tienen cierta idea de lo que quieren decir cuando dicen «literatura» y en qué se diferencia de otras formas sociales, y buena parte de lo que yo estoy haciendo aquí es sencillamente tratar de enfocar esa idea con más nitidez. De todos modos, como sucede con todas las tentativas de elaborar una formulación más exacta (y entonces, quizá, más fructífera), después afloran problemas que no eran obvios de antemano. Lo que se gana con una cosa se pierde con la otra.

2

Como seguramente el carácter ficcional sea el factor más espinoso de los mencionados, más adelante dedicaré a este tema un capitulo independiente. Mientras, echemos un vistazo a dos de los otros criterios aludidos, empezando por el lingüístico. René Wellek y Austin Warren insisten en su obra *Theory of Literature* en que hay un uso del lenguaje que es específicamente literario, afirmación que ha resultado contar con un numero bochornosamente reducido de partidarios.[44] Hoy día, los teóricos de la literatura manifiestan de forma casi unánime su convicción de que no existe ningún fenómeno semántico, sintáctico, ni lingüístico de otro tipo que sea característico de la literatura, y que si eso es lo que creían los formalistas rusos, los estructuralistas de Praga y el New Criticism estadounidense, entonces estaban profundamente equivocados.

Que lo creyeran realmente es otra cuestión. El argumento formalista de que todos los recursos literarios operan por medio de una forma de extrañamiento o «desautomatización», según la cual el lector adquiere una conciencia nueva de la materia del lenguaje, suena bastante esencialista; como si la totalidad de la literatura mundial se pudiera abarcar adoptando una única estrategia. De hecho, reivindica el derecho de pasar por ser el programa crítico más ambicioso de la edad moderna, un programa que considera que se ha topado con la clave de todas las mitologías literarias y ha desvelado el secreto durante tanto tiempo bien guardado de la poesía, la narrativa, el folclore y la ficción en prosa mediante un dispositivo único y enormemente versátil.

Sin embargo, los formalistas se proponen definir la «literariedad», no la literatura, y consideran que esa literariedad es un fenómeno relacional, diferencial y dependiente del contexto.[45] Un signo «centrado en sí mismo» o un tropo ampulosamente afectado de una persona pueden constituir el estilo vulgar de otra. En cualquier caso, el extrañamiento no agota el repertorio de las tácticas literarias. Los formalistas caracterizan el proceso principalmente en el ámbito de la poesía. Su forma de abordar los géneros no poéticos suele comportar, además, el hallazgo en ellos de versiones semejantes de los mismos recursos; si bien, en general, de tipo estructural más que semántico. Así, cometen el error de tantas otras escuelas de teoría literaria que privilegian un género literario en particular y, a continuación, definen los demás en función del primero. Más adelante veremos que los representantes de la teoría de los actos de habla asignan similar privilegio injustificable a la narrativa realista. Asimismo, los estructuralistas de Praga entienden que la poesía supone lo que Jan Mukařovský denomina «el máximo de preeminencia de la expresión»,[46] aunque tanto para ellos como para los formalistas, las deformaciones y desviaciones verbales sólo son perceptibles ante el telón de fondo lingüístico normativo y, por tanto, varían de un contexto a otro.

Vale la pena añadir que, aunque las teorías formalistas de la literatura andan llamativamente escasas de historia, suelen surgir bajo condiciones históricas diferenciadas. Una de esas condiciones se da cuando las obras literarias ya no parecen cumplir ninguna función social muy definida, en cuyo caso siempre se puede hacer de la necesidad virtud y afirmar que constituyen su propia función, fundamento y finalidad. De ahí la concepción formalista de la obra literaria como algo autónomo. Se da otra condición cuando se tiene la sensación de que la materia básica de la literatura, el lenguaje, ha quedado deslustrada y ha degenerado, de tal modo que las obras literarias tienen que descargar determinada violencia sistemática sobre ese material tan poco propicio distanciándose de él y transformándolo con el fin de arrancarle algún valor. Lo poético es, por tanto, una especie de distanciamiento al cuadrado que «desfamiliariza» un medio ya deformado.

Los formalistas rusos, los estructuralistas de Praga, los representantes del New Criticism estadounidense y los discípulos de Leavis escriben en contextos culturales que viven el primer impacto de la denominada cultura de masas, junto con unos avances científicos y tecnológicos acelerados en el lenguaje cotidiano, que conforma la materia prima del artista de la literatura. Al mismo tiempo, el lenguaje cede a la tensión de las nuevas presiones urbanas, comerciales, técnicas y burocráticas, además de verse cada vez más expuesto a contracorrientes cosmopolitas. En esta situación, sólo se le puede devolver la salud al lenguaje arrastrándolo hacia cierta crisis.

En *The Phenomenon of Literature*, Bennisson Gray cree que ha comprendido la esencia de su objeto de estudio. Una obra de ficción literaria ha de constituir una declaración coherente (una afirmación que parece concebida de forma deliberada para excluir de la categoría de literatura a la mayoría de los escritos modernistas y experimentales) y conlleva un uso particular del lenguaje, en el sentido de que debe presentar un acontecimiento como una sucesión de momentos, en vez de limitarse a informar de él. Así, la rima infantil «Pussy cat, pussy cat, where have you been?» [«Gatito mío, gatito mío, ¿dónde has estado?»] es literatura, mientras que «Treinta días tiene noviembre…» no lo sería (son los ejemplos que pone el propio Gray, no parodias mordaces que yo haga).[47] Hace algunas décadas, Thomas C. Pollock sostenía con una ambigüedad portentosa que la literatura consiste en un determinado uso del lenguaje que evoca la experiencia del autor. Al margen de lo que se suponga que esto significa, hoy día descubriría que como teórico forma parte de una minoría de uno.[48] Porque se acepta de manera generalizada que no existe ningún tipo de lenguaje, ningún recurso verbal o estructural que las obras literarias no compartan con otras obras escritas, y que abundan los denominados textos literarios (por ejemplo, la novela naturalista) en los que el lenguaje no se utiliza de un modo especialmente desviado, ambiguo, figurativo, desautomatizador, autorreferencial o centrado en sí mismo. *Nana*, de Émile Zola, o *The Nether World*, de George Gissing, no destacan por su forma de alardear de la materialidad del significante. También es verdad que en el Bronx hay tantas metáforas como en Balzac. Jan Mukařovský habla

de una «estética desestructurada», con lo que se refiere a los refranes, metáforas, invectivas, arcaísmos, neologismos, expresiones prestadas y cosas similares que se pueden encontrar en el discurso ordinario como recursos vivificantes.[49] Jacques Rancière entiende que el concepto de literatura, tal como aflora a finales del siglo XVIII, supone un determinado uso autorreferencial y no representacional del lenguaje, pero eso significa convertir a un tipo de obra literaria concreta en un ejemplo del fenómeno en su conjunto.[50] De un modo bastante similar, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy afirman que el concepto de literatura, tal como lo conocemos, en el sentido de que su esencia misma es un tipo de escritura creadora, fue inventado por los románticos de Jena a finales del siglo XVIII junto con el concepto de teoría literaria. Pese a lo sugestivo que es, significa una vez más confinar el concepto de literatura en una versión concreta del mismo.[51]

En lo que se refiere a la autorreferencialidad, la ley de Banca británica de 1979, no precisamente aclamada por todos como una obra maestra de la poesía, contiene la siguiente frase: «todas las referencias a una norma que aparecen en estas normas son referencias a una norma de estas normas». Como la frase destaca como trabalenguas o juego de palabras, se podría considerar un caso de la autorreferencialidad de la que se habla y, por tanto, acreditar su condición literaria desde el punto de vista formalista de la cuestión. Sin embargo, uno o dos críticos de mentalidad más tradicional consideran que la acentuación de efectos verbales es contraria al mérito literario. El crítico estadounidense Grant Overton señala con un escalofrío de desagrado poco disimulado que «desde Flaubert, hemos caído en la cuenta poco a poco de que el estilo literario, la prosa que de cualquier modo se impone como prosa, es bastante menos que la condición más envidiable de una novela».[52] Los autores deberían decir lo que quieren en una prosa llana, como es debido, típicamente norteamericana, en lugar de incurrir en caprichosas florituras francesas.

Hay una diferencia no muy percibida en los círculos de la teoría literaria entre los escritos con un realce retórico o autocentrados, al estilo de *El paraíso perdido* o «El naufragio del *Deutschland*», y las obras que sencillamente están bien escritas según algún criterio definido institucionalmente de lo que es algo bien escrito. Es posible escribir con tono literario sin que suene demasiado ampuloso, como las primeras páginas de *El arco iris*, de Lawrence, o los pasajes más grandilocuentes de *Moby Dick*. A veces, la gente otorga el título de literatura a obras que están escritas con elegancia pero no de forma muy consciente de serlo, en lugar de sencillamente a aquellas que están centradas en sí mismas desde el punto de vista verbal. Quizá se considere que cierta economía o lucidez de lenguaje, o una determinada sencillez enérgica, es más admirable que un matojo erizado de tropos exóticos. Tal vez se considere que la escritura elegante, como los buenos modales, conllevan una determinada discreción retraída; aunque si se vuelve demasiado sobria, como el «grado cero» de la escritura de Roland Barthes, pasa a ser de nuevo demasiado prominente. Hemingway es el ejemplo al uso. La ausencia de estilo puede ser

también un estilo. Aun así, no sirve de nada definir la literatura como lo bien escrito, puesto que, como señala Dorothy Walsh, todos los escritos deberían estar bien escritos.[53] Entonces, tampoco algo «bien» escrito, ni un texto bruñido de retórica, servirá para definir la categoría.

Monroe Beardsley afirma que sí hay una propiedad de la literatura que es al mismo tiempo necesaria y suficiente, a saber: el hecho de que «una obra literaria es un discurso en el que una parte importante del significado está implícito».[54] Pero algunas obras etiquetadas como no literarias son más ricas en detalles implícitos que algunos poemas y novelas. Y sin alguna dosis de significado implícito, ningún texto en absoluto podría funcionar. El rótulo «Salida» nos pide tácitamente que lo entendamos como un mensaje descriptivo en lugar de imperativo; de lo contrario, los teatros y los grandes almacenes estarían siempre vacíos. Sin duda, se trata aquí de una cuestión de grado; pero Swift, cuyo estilo duro, vigoroso y astutamente desprovisto de honduras calificó elegantemente en una ocasión el crítico Denis Donoghue que carecía de raíces tentaculares, está presumiblemente acreditado como literatura a juicio de Beardsley, como sospechamos que les pasa a Hemingway y Robbe-Grillet. En cualquier caso, un discurso puede estar cargado de detalles implícitos en un escenario cultural y no en otro. La presencia de detalles implícitos depende de las relaciones entre una obra y sus contextos, no son propiedades inmutables de la obra.

Hay una paradoja en la idea de que el signo alardea de sí mismo. En cierto sentido, este tipo de lenguaje mantiene el mundo a distancia, llamando nuestra atención sobre el hecho de que el texto es un escrito y no algo real; sin embargo, pretende dar cuerpo a las cosas reales dando rienda suelta a todo el abanico de recursos de que dispone. La paradoja del signo poético es que cuanto más densa se vuelve su textura, más ensancha su poder referencial; pero esa densidad también lo convierte en un fenómeno por derecho propio, poniendo en libertad su autonomía y, por tanto, aflojando su lazo con el mundo real. Además, como el sonido, la textura, el valor rítmico y tonal del signo son tan palpables, este puede entablar relaciones connotativas con mayor facilidad con los signos que le rodean, en lugar de que parezca que denota directamente a un objeto. «Elevar» el signo es, por consiguiente, «desdibujar» su referente, además de, por paradójico que resulte, ponerlo más de relieve.

Así pues, cuanto más recargado el signo, más referencial la labor que realiza; pero, por el mismo motivo, más nos llama la atención sobre sí mismo desplazándola de lo que denota. A F. R. Leavis le entusiasman los signos que huelen a realidad material (Shakespeare, Keats, Hopkins), pero adopta una mirada más severa sobre los signos autónomos que parecerían apartarse de lo real (Milton). Sin embargo, hay una línea muy fina entre las palabras que recuerdan el sabor y la textura de las cosas y aquellas otras que parecen haberse convertido en objetos en sí mismos. Fredric Jameson entiende que el modernismo comporta una cosificación del signo, aunque se

trate de una cosificación que lo emancipe de su referente en un espacio propio y libre. Por tanto, las ventajas y los inconvenientes van de la mano. En cierto sentido, el mundo está bastante desaparecido, pero el precio que algunas obras modernistas se ven obligadas a pagar por esta libertad ante la impertinencia de lo real es alarmantemente elevado.[55] En cambio, el poeta que rechaza el signo autónomo prefiriendo escoger un lenguaje repleto de la sensación de (pongamos por caso) las mandarinas y las piñas, sería mejor que fuera frutero. Las palabras que se fundieran con sus referentes dejarían de ser palabras siquiera.

Quizá casi todos los teóricos hayan abandonado la defensa de que las obras literarias son peculiares desde el punto de vista verbal, pero se han mostrado más reacios a tirar por la borda la idea de que insisten en requerir un grado peculiar de atención y vigilancia por parte del lector. F. E. Sparshott nos cuenta que el discurso literario es aquel al que atendemos por sus cualidades intrínsecas, en lugar de por su referente.[56] Pero también hay críticos para quienes lo literario no se puede distinguir por ese tipo de cualidades intrínsecas porque no existen. Stanley Fish, quien acertadamente entiende que no existe ninguna diferencia genérica inherente entre lenguaje «literario» y «ordinario», insiste en que a lo que llamamos literatura es sencillamente al lenguaje en torno al cual establecemos un marco que indica la decisión de prodigarle un trato enfocado de un modo peculiar.[57] Es esta manera de enfocar lo que arrojará las denominadas cualidades intrínsecas del lenguaje, que a juicio de Fish no tienen existencia independiente de él.

Esto plantea con una sospechosa rapidez la pregunta de por qué íbamos a querer hacer semejante cosa en primera instancia, si en la obra misma no hay nada que lo autorice. ¿Sobre qué fundamento se toma semejante decisión? ¿Por qué enmarcar un texto y no otro? No puede ser debido a las propiedades innatas de una obra puesto que, como acabo de señalar, Fish no cree que tenga ninguna. «Las unidades formales —escribe en un atrevido estilo contrario a la intuición— son siempre una función del modelo interpretativo que se sustenta; no están "en" el texto».[58] Por consiguiente, su epistemología le inhabilita para aceptar que, en un contexto cultural determinado, se considera que algunos textos presentan propiedades que recompensan con una lectura más sensible que otros, y que esta es una de las razones por las que la institución literaria «decide» que deben ser abordados con una delicadeza y una receptividad acordes. Es difícil, por lo demás, entender cuáles son los fundamentos de semejante decisión; y las decisiones tomadas sin criterios racionales, como las denominadas existenciales, sólo son decisiones en un sentido vago de la palabra. ¿Por qué se trazan tantos marcos en torno a textos con rima y métrica, por ejemplo, o a los que son ficcionales? ¿Se trata de una mera elección arbitraria? ¿Podría la institución literaria haber seleccionado con idéntica facilidad la revista *Nuts* o los resultados de las carreras como a Von Kleist o a Von Hofmannsthal?

Con la suficiente ingenuidad y banalidad, claro está, se puede conseguir que la revista *Nuts* y los resultados de las carreras nos devuelvan significados

espléndidamente poéticos. La pregunta es más bien por qué la institución literaria no nos invita a hacerlo. La respuesta obvia, que considera que Von Kleist y Von Hofmannsthal son más gratificantes en este sentido, no le servirá a Fish, puesto que si los textos no tienen ninguna propiedad intrínseca no es posible decir que ninguno de ellos sea preferible por sí mismo a ningún otro. Por la misma razón, sin embargo, para Fish no puede haber nada intrínseco a la revista *Nuts* (por ejemplo, la ilustración de determinadas formas de cultura popular) que la haga merecedora de que se trace un marco en torno a ella con más razón que en torno a Von Kleist, puesto que tampoco tiene ninguna propiedad intrínseca. O, al menos, no tiene ninguna cualidad verbal perceptible que parezca hacerla digna o no digna de lectura antes de que se esboce un marco en torno a ella. La argumentación, por tanto, no ofrece más consuelo a los críticos del canon que a los defensores del mismo. También elude en primera instancia el problema de qué es lo que se dice cuando se afirma que algo está «en» un texto, como si los creyentes en los significados «intrínsecos» estuvieran destinados a asumir que el significado reside en una obra del mismo modo que el brandy se aloja en barricas.

La teoría de Fish se podría considerar el equivalente crítico del decisionismo en ética, aunque en este caso quienes toman las decisiones son las instituciones en lugar de los individuos. No puede fundamentar la decisión de tratar un texto como literario en hechos relativos a la obra, puesto que a su juicio no existen ese tipo de hechos irrefutables. Los hechos son sencillamente interpretaciones muy arraigadas. De lo que no consigue informarnos es de por qué bajo circunstancias específicas esos hechos acaban tan bien grabados. No puede ser porque forman parte de cómo es el mundo, puesto que para Fish «cómo es el mundo» es en sí mismo fruto de la interpretación. Las interpretaciones generan hechos, no a la inversa. Los denominados hechos del texto se generan mediante su lectura. Así, lo único que se estaría haciendo al apelar a la evidencia textual para sustentar una hipótesis crítica es fundamentar una interpretación en otra. Y no sólo eso, sino que la denominada evidencia textual es en realidad un producto de la hipótesis en cuestión, de tal modo que la argumentación se vuelve circular. Por consiguiente, el concepto de evidencia queda gravemente debilitado. Debajo de la tortuga que sustenta el universo siempre hay otra tortuga.

Basándose en esta tesis resulta difícil explicar situaciones en las que los textos parecen resistirse a las interpretaciones que hacemos de ellos, obligándonos a revisar o abandonar nuestras hipótesis críticas a la luz de evidencias nuevas. No queda claro por qué puede sorprendernos alguna vez un poema o una novela o cómo podemos concluir que, en cierto modo, se trata de una obra fallida. Las propiedades textuales del mundo de Fish, sencillamente, no son lo bastante reales como para ofrecer semejante resistencia a la mirada que depositamos sobre ellas. Sólo extraemos de un texto literario lo que subrepticiamente hemos depositado en él, puesto que todo lo que «descubrimos» en la obra es en realidad un producto de la lectura institucionalmente determinada que hacemos de ella. Parecería que Fish es un equivalente literario del

hombre de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein que se cambia el dinero de una mano a otra y cree que ha hecho una transacción económica.

«Las propiedades del texto (ya sean "ordinarias" o literarias) —señala Fish— son fruto de determinadas formas de prestar atención».[59] Robert C. Holub plantea que Fish debe al menos «reconocer que la existencia de palabras o marcas sobre las páginas […] es "algo que existe antes de la interpretación"»,[60] pero está siendo extremadamente benévolo. Para Fish, la expresión «marcas en una página» está positivamente abarrotada de interpretaciones. Hasta los puntos y coma son una construcción social, en el sentido de que son un producto de la interpretación tanto como alguna hipótesis extravagante acerca de *Eugenio Onegin*. Entonces, lo que quiera que estemos interpretando debe permanecer misteriosamente inaccesible, como el ámbito nouménico de Kant, puesto que la respuesta a esa pregunta sólo podría ser otra interpretación. Habría que señalar que la argumentación utiliza de forma ilícita diferentes sentidos del término «interpretación» al mismo tiempo. Dado que todas las observaciones empíricas están equipadas de teoría, como acertadamente insiste Fish, se convierten en interpretaciones en el mismo sentido que lo es considerar que Malvolio es un banquero comercial. Por tanto, son incapaces de validar o invalidar afirmaciones como esta.

Curiosamente, para ser un neopragmatista, Fish no asume el apunte de Wittgenstein de que utilizamos el término «interpretacíón» sólo en determinados contextos prácticos. Por lo general, lo empleamos cuando hay alguna posibilidad de duda o falta de claridad, o la existencia de variantes alternativas, lo cual es cierto de los puntos y coma sólo para los cortos de miras. Yo no «interpreto» que tengo dos rodillas. Imaginar que tengo que «interpretar» las palabras «Stanley Fish» cada vez que las veo es como suponer que tengo que «inferir» o «deducir» que alguien está consternado por el torrente de lágrimas que segrega. Podemos hablar de una interpretación de un concierto de Mozart para clarinete porque hay diferentes maneras de ejecutarlo, pero cuando me asomo a una ventana no suelo interpretar que estoy mirando por una ventana.

Fish cree que tenemos que construir significados a partir de las marcas negras de la página, lo cual es tan desatinado como creer que para ver una cebra tenemos que construir un dibujo en blanco y negro en nuestros globos oculares.[61] Cuando miramos una palabra vemos una palabra, no un conjunto de marcas negras que interpretamos que son una palabra. Esto no significa negar que podemos no estar seguros de si determinadas marcas negras son en realidad una palabra, o que no podamos saber con certeza qué significa una palabra, o estar desconcertados por cómo se está utilizando en un contexto concreto. (Si bien no se puede estar desconcertado por cómo se está utilizando una palabra a menos que se sepa lo que significa. Nunca me produce la menor perplejidad cómo se está utilizando la palabra «ziglig» en un determinado contexto, puesto que no tengo la menor idea de lo que significa). La cuestión es sencillamente que deberíamos reservar el término

«interpretación» para los casos de duda entre diversas posibilidades, por miedo a que pierda su fuerza. De lo contrario, antepondría a todos mis comentarios las palabras «yo interpreto que…», una expresión que, entonces, operaría como una rueda dentada en la maquinaria de un lenguaje que no conseguiría engranar nada. En lugar de decir «ahí está mi viejo amigo Silas Rumpole», diría «interpreto que ese es mi viejo amigo Silas Rumpole», y así sucesivamente. Tal vez se volviera un tanto tedioso al cabo de un rato.

Que Fish no aprecia que los conceptos de duda e interpretación van unidos es evidente por el hecho de que entiende la lectura como un proceso de interpretación, pero niega que conlleve la menor posibilidad de duda. Un lector generalmente estará seguro del significado del texto, exactamente igual que está seguro de que se encuentra ante un rinoceronte enfurecido si así es. El hecho de que supuestamente tengamos que «interpretar» que una amalgama de marcas negras denota a un pingüino no significa que no podamos hacerlo nunca de otro modo. Ello se debe a que el lector individual no es más que una función de la denominada comunidad interpretativa a la que pertenece y, para esta comunidad, el significado siempre está determinado. Es la comunidad, por así decirlo, la que hace la interpretación por el lector, hasta el extremo de que este verá de forma espontánea un significado exactamente como la comunidad determina que lo vea. Los lectores no son más que los agentes obedientes de sus comunidades interpretativas, igual que los de la CIA son agentes obedientes del Gobierno de Estados Unidos. Desde el punto de vista de la comunidad interpretativa, todo en el mundo es una interpretación; desde el punto de vista del individuo, nada parece serlo. En lo que constituye una ironía sorprendente, Fish ve la necesidad de interpretación donde no la hay, y no la ve donde sí está.[62]

De modo que para Fish leer es en buena medida un asunto no problemático. La totalidad del proceso es prácticamente automático, pues la comunidad interpretativa hace el esfuerzo y el lector puede echarse a dormir. Lo más paródico de la argumentación es que no hay ningún solapamiento impertinente de estas comunidades, ninguna ambigüedad acerca de sus convenciones, ni de cómo aplicarlas, ninguna indeterminación acerca de sus límites, ningún conflicto e inconsistencia entre ellas y ninguna posibilidad de colisión entre el sentido que la comunidad interpretativa da a un texto y el significado que el lector trata de extraer de él. Fish tiene tendencia a contemplar las comunidades de interpretación en unas condiciones inverosímilmente homogéneas. Los lectores, y los seres humanos en términos generales, son el producto de un único conjunto de formas de hacer las cosas, lo que significa que esas convenciones no pueden ponerse en cuestión de manera relevante mientras se pertenece a ellas. ¿Según qué convenciones podría hacerse? En realidad, como el sujeto humano está constituido de hecho por esas instituciones, no podría plantearles críticas fundamentales sin salirse de su propio pellejo. Toda crítica radical de esta naturaleza, como veremos más adelante, podría formularse únicamente desde la atalaya de alguna otra comunidad de interpretación

(lo que entonces la volvería irrelevante para uno) o desde algún espacio metafísico exterior.

Por tanto, el radicalismo epistemológico de Fish tiene algunas implicaciones políticas curiosamente conservadoras. Comporta, entre otras cosas, que nadie puede discrepar de él. Si él es capaz de entender la crítica que otro le hace, entonces tanto él como el crítico son originarios de la misma comunidad de interpretación y no cabe ningún disenso fundamental entre ambos. Si no puede entenderla, será seguramente porque el crítico habita en una comunidad de interpretación inconmensurable con la suya y, por tanto, las críticas pueden ser ignoradas sin que pase nada.

El constructivismo epistemológico en general considera que el mundo es el producto de las interpretaciones que hacemos y, por consiguiente, puede deslizarse con facilidad hacia el escepticismo. Con Fish es posible creer que «lo que conocemos no es el mundo, sino historias sobre el mundo». En cuyo caso, si las historias son «sobre» el mundo (aunque, ¿cómo lo sabemos y cómo es que no se trata sólo de otra historia sin más?), es difícil entender cómo no conocemos el mundo cuando conocemos las historias. Para los kantianos, son las apariencias fenoménicas las que interponen su desgarbada carga entre nosotros y el mundo tal como es en sí; para los posmodernistas, son el discurso o la interpretación quienes se interponen. La idea de que al pronunciar la palabra «galleta» conocemos sólo la palabra, o el concepto que significa, en lugar del artículo de confitería que realmente es, descansa sobre una ingenua concepción errónea de lo que es una palabra, además de cosificarla hasta la médula. Supone que las palabras o los conceptos son objetos que se interponen entre nosotros y la realidad, lo que equivale a decir que mi cuerpo es lo que me impide tomar contacto con el mundo.

Este error estuvo particularmente extendido en las décadas de 1970 y 1980 entre los saussureanos, los althusserianos, los teóricos del discurso, algunas feministas radicales y otros, y todavía se puede encontrar en el pensamiento posmoderno actual. Para encontrar un punto de vista alternativo podemos recurrir de nuevo a Tomás de Aquino, que no es precisamente el filósofo más de moda entre los posmodernistas, quien en el quinto libro de *De unitate intellectus contra Averroistas* señala que no hay ningún problema con el modo en que los conceptos se relación con cualesquiera cosas de las que sean conceptos, puesto que un concepto no es lo que entendemos por un objeto, sino sólo *es* nuestra comprensión de un objeto. Puede tratarse de una comprensión falsa, sin duda, pero no porque el concepto se interponga en el camino del objeto, o porque no sea más que una versión derivada de él. Bajo esta concepción errónea descansa la peligrosa metáfora de que los conceptos son imágenes que hay en nuestra cabeza. Tampoco se elude esta trampa sosteniendo que el concepto construye activamente el objeto en lugar de reflejarlo pasivamente. Tras buena parte del constructivismo epistemológico acecha la visión cosificada de que un concepto es un seudoobjeto, en lugar de una forma de hacer cosas; así que, por ejemplo, los discípulos de Louis Althusser (entre quienes yo mismo podía contarme un tanto

laxamente en cierta época) solían contrastar solemnemente el objeto real del mundo con la construcción conceptual del mismo, siendo esta última lo único que podíamos conocer de aquel objeto. Esto comporta un error acerca de la gramática del término «concepto» del que la teoría cultural todavía tiene que acabar de restablecerse.

Esta marca de pedigrí aventurero del antirealismo, habitual en el ambiente cultural de finales de la década de 1970, es profundamente contraria a la intuición. ¿Quiere decir realmente Fish que el verso blanco, el dístico heroico del personaje de Miranda, no son propiedades internas sino rasgos que le otorga el lector? Se podría defender esta posición afirmando al estilo nietzscheano que, en todo caso, eso que se llaman cualidades intrínsecas no existen; que una hendidura desagradable en el cráneo es un constructo verbal igual que Apolo. Pero esto convierte entonces el comentario de Fish sobre las obras literarias en algo trivial y obvio. Si es verdad para la totalidad de la realidad, se anula por completo y deja todo exactamente como estaba. Tiene significado, pero ninguna fuerza. La afirmación de que las obras literarias carecen de cualidades intrínsecas es informativa sólo si en primera instancia creemos que existen ese tipo de cosas. O bien tiene que confesar y reconocer que no piensa que existan, o explicar por qué el ruibarbo tiene propiedades intrínsecas pero el teatro de Georg Büchner, no. (El hecho de que este último sea un fragmento de discurso no es respuesta, puesto que según Fish también lo es en cierto sentido el ruibarbo). En realidad, Fish percibe el asunto que su argumentación anula por completo y se queda realmente bastante complacido. Es como si Fish fuera un extraño tipo de pragmatista que no tuviera ningún deseo de que sus teorías supusieran una diferencia práctica para el mundo. En todo caso las teorías simplemente redescriben lo que hacemos. La cuestión es interpretar el mundo, no cambiarlo.

Para el formalista Roman Jakobson, la poética representa una «actitud ante el mensaje», lo que quiere decir que se trata de predisponernos ante un fragmento de lenguaje tan valioso como relevante en sí mismo. Es difícil comprender cómo esta aproximación diferencia claramente la poesía o la novela de, pongamos por caso, la historia o la filosofía. El lenguaje en estas obras no siempre es un asunto puramente instrumental, pues nos invita a pasar directamente del signo al referente despreciando a toda prisa el primero como algo con valor en sí mismo. Pensemos en Tácito, Hume, Lecky o E. P. Thompson. Sin embargo, Fish no insiste en que debamos prestar mucha atención de un modo «estético» a los textos calificados como literarios, saboreando sus estrategias verbales y deleitándonos con su intrincada concepción. Piensa más bien que a lo que debemos atender es al contenido moral de la obra, que la sensibilidad hacia el lenguaje del texto nos convencerá de situar bajo un enfoque inusualmente acentuado. Con esta dicotomía de forma y contenido digna de sir Arthur Quiller-Couch, el lenguaje de la obra es meramente instrumental para realizar una exploración de su contenido. No es más que una pista del hecho de que estamos

ante algunas cuestiones morales de peso.

Este enfoque pasa por alto lo que a partir de Louis Hjelmslev podemos llamar la forma del contenido, así como el contenido de la forma.[63] No consigue percibir, como le pasa a casi todos los filósofos de la literatura, que el punto de vista moral de una obra, si hay algo en ella que sea así de cohesivo, puede estar oculto tanto en su forma como en su contenido; que el lenguaje y la estructura de un texto literario pueden ser los portadores y progenitores del denominado contenido moral. Un poema neoclásico que utiliza el orden, la simetría y el equilibrio del dístico heroico; un drama naturalista que fuera del escenario se ve obligado a señalar realidades que no puede poner a la vista de forma creíble; una novela que desordena su secuencia temporal o pasa vertiginosamente del punto de vista de un personaje al de otro: todos estos son casos en los que la forma artística como tal es portadora del significado moral o ideológico. Hasta un texto poético absurdo, un fragmento de un juego de palabras o un *jeu* verbal no cognitivo pueden llevar un comentario moral implícito e inundar de alegría con una arrancada de energía creadora sin más trasfondo, renovar nuestra percepción del mundo, poner en juego asociaciones inconscientes o cosas similares. Llama la atención la frecuencia con la que en su noble búsqueda del contenido ético la filosofía de la literatura ignora la moral de la forma.

Peter Lamarque también divorcia forma de contenido desgajando las cuestiones de la cualidad verbal de lo ético y lo cognitivo. ¿Por qué la verdad y la falsedad, pregunta retóricamente a sus lectores, «tienen algo que ver con si algo está bien o mal escrito»?[64] Basta con desentrañar esa expresión anodina, «bien o mal escrito», para comprender el vínculo entre las intuiciones éticas de una obra y los rasgos estilísticos como la metáfora, la ironía, la textura, los cambios de tono, el realce retórico, las descripciones cortantes, la hipérbole y cosas similares. «En el arte literario —escribe Victor Erlich— las batallas ideológicas se desarrollan a menudo en el plano de la oposición entre metáfora y metonimia, metro y verso libre».[65] Lo mismo cabe decir de los aspectos estructurales de una obra.

La prosa enmarañada del estilo tardío de Henry James, considera entonces Lamarque, «sólo se admira, si acaso, porque sirve al propósito literario de exhibir las complejidades, la ambigüedad y la fragilidad de las relaciones humanas».[66] Se trata de una concepción curiosamente puritana de la literatura. Los recursos formales se emplean para servir a algún propósito moral más allá de sí mismo, al igual que la televisión infantil estadounidense parece presuponer que los juegos de los niños son aceptables sólo si se les puede atar al rabo algún mensaje moral edificante, aunque sea forzado. Pero el proceso agotador y tonificante de rastrear los giros y recovecos de sentido en *Los embajadores* o *La copa dorada* es una experiencia moral en sí misma, de forma parecida a como la desmesurada extensión de la frase proustiana, con su capacidad de impulsarse a través de toda una serie de oraciones subordinadas y en torno a infinidad de recodos sintácticos intrincados sin perder su empuje semántico continuo, es una ejecución estilística que tiene una relevancia estrecha con

cuestiones de valor moral.

En cualquier caso, «exhibir las complejidades, la ambigüedad y la fragilidad de las relaciones humanas» no es en modo alguno un propósito sólo «literario», si con eso se pretende decir que se circunscribe sólo a ese ámbito. ¿Es que el estilo de la prosa no pertenece también a un propósito literario? Parte de lo que tradicionalmente se ha entendido por literatura es una modalidad de escritos en los que lo formal y lo moral resultan llamativamente difíciles de separar; lo cual no quiere decir que buena parte de los efectos «literarios» no surjan de contraponer y enfrentar el uno al otro.[67] Ambos son distintos desde el punto de vista analítico, cuando no también existencial. No hace falta postular aquí la unidad «organicista» de los dos. Pero reaccionar al «contenido moral» de una obra (una expresión en sí misma engañosa) es reaccionar ante ese contenido en tanto que constituido por el tono, la sintaxis, el personaje, la narración, el punto de vista, la concepción y demás. Una de las instrucciones sigilosamente codificadas en una obra literaria es la que reza «entiende lo que se dice atendiendo a cómo se dice». La lectura cultista, por una parte, y el moralismo, por otra, son el resultado final de la ignorancia de esta inderdependencia entre método y sustancia moral.

Lamarque y su colega Stein Haugom Olsen no comparten la doctrina idealista de Fish de que los textos carecen de propiedades intrínsecas. Al igual que el primero, estos consideran que la literatura es una modalidad de escritura que invita a prestar determinado tipo de atención y lo recompensa, y que está concebida para hacer precisamente eso; pero, a su juicio, es debido a los rasgos que la obra manifiesta. Dicho con más exactitud, es debido a esos rasgos realmente existentes en la obra que la institución social de la literatura la selecciona como estéticamente relevantes. Entre esas cualidades se encuentran el diseño, la complejidad formal, la unificación de temas, la profundidad moral, la imaginación creadora y otros. Como la institución literaria ha catalogado una obra escrita como literaria, sabemos de antemano qué procedimientos poner en juego, qué preguntas formular a un texto, qué operaciones son válidas, a qué estar alerta y qué dejar a un lado. Como señala de forma poco elegante Charles Altieri, «sabemos qué es una obra literaria cuando sabemos lo que hemos aprendido a hacer de forma acostumbrada cuando se nos ha dicho que un texto es literario».[68] Esta curiosa frase circular refleja en su propia sintaxis una determinada confirmación canónica de sí misma.

Como sucede con Fish, Lamarque y Olsen, este es un enfoque pragmático sugerente. La literatura tiene que ver con lo que hacemos, con un conjunto de estrategias habilitadoras y un determinado modo de conducirnos u orientarnos ante una obra escrita. Un poco como los hermeneutas entienden que la realidad es lo que nos devuelve una respuesta coherente a nuestro cuestionamiento de la misma, así para esta teoría una obra literaria es, como una mascota cariñosa, aquello que responde positivamente a determinada forma de ser tratada. Pero siempre podemos seguir discutiendo acerca de qué es exactamente lo que deberíamos hacer, aspecto que estos

teóricos, por defensores que sean de la institución literaria ortodoxa, parecen bastante menos dispuestos a ofrecernos. Altieri, por ejemplo, presupone que entre aquello a lo que deberíamos aproximarnos con los textos se encuentra la labor de imponerles coherencia cuando parecen no exhibirla, una opinión que pondremos en cuestión más adelante. Lamarque y Olsen suponen exactamente lo mismo.

Además, hay otros problemas. Para empezar, es dudoso que para que una obra se acredite como literaria tenga que haber sido concebida para ser leída como literatura, ya sea por su autor o por la institución literaria. Pensemos, por ejemplo, en el tórrido relato de lujuria, asesinato, adulterio y venganza sexual conocido como «Goosey Goosey Gander»:

Ganso, gansito mío,
¿por dónde debo deambular:
por arriba, por abajo,
en la alcoba de mi señora?

Allí me encontré un anciano
que no quería rezar,
así que lo agarré por la pierna izquierda
y lo lancé escaleras abajo.

No es difícil imaginar qué está pasando aquí. Al regresar inesperadamente a su casa, el fiel ganso doméstico que tiene por mascota alerta a la voz que recita el poema del hecho de que el amante de su esposa deambula por algún lugar de la casa. ¿Pero dónde?, pregunta al animal; en clave, claro está («¿por dónde debo deambular?») para no alertar al amante si, por casualidad, estuviera escuchando. ¿Por arriba o por abajo? ¿Está en la alcoba de su esposa? Quizás el ganso confirme el detalle con una sacudida del pico hacia arriba. Tras irrumpir en el escenario del adulterio que se desarrolla en el dormitorio de la señora, y quizás aún más iracundo porque resulta que el amante está repugnantemente decrépito («anciano»), la voz obliga al desdichado a arrodillarse con una invectiva: «¡Reza tu última oración, bastardo!». Pero el amante se niega orgullosamente; así que agarrándole por el órgano de la ofensa (aquí se entiende que «pierna» es una metáfora sustitutiva) el hablante lo mata empujándolo por las escaleras. En un misterioso giro irónico, resulta que un ganso es más fiel que una esposa.

Si semejante lectura ganara crédito, como estoy calladamente confiado en que sucederá, se podría haber conseguido convertir unos cuantos versos bastante trillados en otros más complejos y sugerentes; en resumen, en literatura tal como se la entiende en la actualidad.[69] En el proceso también habríamos acrecentado su valor, pues la obra ha demostrado ser capaz de evocar ecos morales relevantes en la mente del lector. Una vez refundido de este modo, parte de su efecto literario es el espeluznante contraste entre las rimas fáciles y desenvueltas y la desagradable realidad que se vislumbra entre líneas. El poema es una especie de *trompe l’œil*: su

lenguaje escueto y económico, el hecho de que los versos no ocupen más de unos pocos centímetros, su corte estilizado en la página, su aire de explicitud sin malicia, su inocencia con los recursos figurativos, el ritmo regular que reduce recargar la improvisación por parte de la voz que habla… todo esto parece estar en curiosa contradicción con el carácter elusivo modernista de su significado, la incapacidad de presentar una narración coherente y la ausencia de cierre definitivo, junto con la sensación de que es realmente un conjunto de fragmentos o apuntes lacónicos que se hacen pasar por un todo completo.

En cualquier caso, ¿es «Goosey Goosey Gander» realmente mucho más banal que algunas de las aportaciones más simples de las *Baladas líricas* de Wordsworth o «Little Lamb, who made thee?», de William Blake? Consideramos literatura al poema de Blake en buena medida debido al valor y la significación que adquiere en el contexto más amplio de *Canciones de inocencia y de experiencia*, que a los ojos de la institución literaria es una obra de primer orden; pero tomada en sí misma y leída sin ironía (lo que a menudo puede ser un error con Blake) es bochornosamente floja.

Es posible señalar que para que una obra de arte convencionalmente sin valor se convierta en algo preciado sería necesario hacer una reinterpretación de este tipo. Esto es porque, aunque haya quien experimente una sensación de éxtasis místico ante una estatua *kitsch* del Sagrado Corazón, no se podría decir de la estatua que fuera la causa de la sensación. Forma parte de lo que entendemos por «*kitsch*», «gastado», «precario», «ampuloso» y demás que los objetos de esta naturaleza no pueden provocar por sí mismos reacciones profundas. Las reacciones son intencionales (en el sentido fenomenológico del término), están ligadas a la naturaleza del objeto. Pero siempre se puede intentar revestir de mayor interés a esos objetos y, por tanto, hacerlos más valiosos. Walter Benjamin tenía una magnífica habilidad para arrancar los significados más fecundos de los textos más modestos y poco propicios, práctica que en su caso era, además de crítica, política. No obstante, no debemos presuponer que la complejidad es *ipso facto* estéticamente deseable, como Lamarque y Olsen, junto con otros muchísimos críticos, parecen hacer. Una obra puede ser compleja pero emocionalmente ruinosa, igual que puede ser coherente pero monótona. ¿Y qué pasa con la simplicidad adusta y patética de una balada trágica?

La cuestión de qué constituye un efecto «estético» es bastante más peliaguda de lo que Lamarque y Olsen parecen sospechar. Como los formalistas sabían muy bien, lo que quizás opere como tal en un contexto no tienen por qué hacerlo en otro. Lo «estético» es un asunto más variable cultural e históricamente de lo que estos teóricos parecen imaginar. Lamarque y Olsen consideran que la institución literaria es el tribunal supremo de apelación en cuestiones de sentido, valor y naturaleza de la literatura; pero no existe una única institución semejante y podemos esperar que cualesquiera prácticas sociales de similar complejidad estén plagadas de irregularidades y contradicciones, lo que no parece ser el caso para estos especialistas en concreto. Al igual que Fish, parecen dar por sentado a su conservador modo que

todo fluye sin problemas continuamente, que las convenciones que rigen la recepción literaria siempre se mantienen y están bien definidas, que la distinción entre lo literario y lo no literario es bastante impermeable, que un profesional bien formado *sabrá* simplemente cómo proceder, etcétera.

En esta argumentación hay un desagradable aroma a autocomplacencia, como cuando Olsen establece una comparación llamativamente paternalista entre la opinión del profesor sobre un texto literario y el juicio que hace un desventurado e ingenuo estudiante universitario. La superioridad del enfoque del primero, escribe, sólo la pueden reconocer quienes saben lo que el ejercicio de la crítica comporta, pues aquel no sólo sabe qué textos están calificados como literarios, sino que también es capaz de valorarlos como tales.[70] De manera que la forma de proceder del profesor es correcta porque queda confirmada… por el profesor. La circularidad del argumento refleja la exclusividad del club. Sólo son válidos los juicios que conforman la visión de los expertos. ¿Serían estos los profesores que bramaban de ira ante *La tierra baldía*, despreciaban a John Clare porque lo consideraban un chalado y se ponían enfermos del estómago con *Ulises*? Si Olsen no ha leído de vez en cuando alguna tesis universitaria que eclipsa los trabajos de algunos profesores, tal vez a causa, y no a pesar, de la condición no tutorizada de sus autores, entonces su vida profesional es muy pobre. Los eruditos literarios de mentalidad tradicional tienen una serie de virtudes, pero el talento de la imaginación y la audacia crítica no suelen encontrarse entre ellas. De hecho, en la concepción misma del academicismo tradicional hay algo que incide negativamente en estas cualidades. Esta es una de las razones por la que los profesores pueden necesitar a veces ser educados por sus estudiantes.

Al igual que algunos otros filósofos del arte, Lamarque y Olsen suelen dar por sentado que «estético» significa con éxito estético, que «apreciación» significa apreciación positiva y que «literatura» es siempre y en todas partes un término de aprobación. «La apreciación —señala Olsen— nace de una expectativa de valor».[71] ¿Pero qué sucede si la expectativa se ve defraudada o frustrada en parte? ¿Dejarían entonces de ser literatura, pongamos por caso, *La serpiente emplumada* o el teatro de Sheridan Knowles?[72] Y entonces, ¿cómo se las describiría? No como mala literatura, imaginamos, lo que a los ojos de Lamarque y Olsen sería sin duda una contradicción en sus términos. Esas no son cuestiones que omitan por completo, pero les conceden muy poco peso. Parecería como si emitir juicios negativos de obras apreciadas fuera al menos ligeramente de mal gusto, cuando no es que estuviera por entero prohibido. Nada en semejantes artefactos da la impresión de que fuera a fallar o fracasar. Apenas escuchamos nada de obras que se califican generalmente como literarias, quizá de forma preeminente, y contengan una prosa horrible, pautas de rima soporíferas, percepciones trasnochadas, emociones histriónicas o giros narrativos inverosímiles. Pero todo esto y mucho más se puede encontrar en el llamado canon literario, en no poca medida por lo que E. D. Hirsch ha llamado literatura por asociación, refiriéndose con ello al principio mediante el cual si, por ejemplo, *El*

preludio de Wordsworth entra en el canon, amarrados a sus faldones tienen que entrar también sus sonetos de tercera categoría.[73] ¿Cómo calificarían Lamarque y Olsen a una obra escrita que pasara de lo sublime a lo pésimo? ¿Son literatura los trozos buenos, y los malos, no?

No se pueden definir las obras literarias diciendo que son aquellas que demandan una atención especialmente escrupulosa, puesto que lo mismo podría decirse de la lectura de la sentencia de ejecución de uno mismo. Es poco probable que se echara a un documento de esa naturaleza poco más que un vistazo somero y aburrido para seguir engullendo la cena. No cabe duda que también es cierto que es poco probable que uno lo examinara como lo haría con un texto de Elizabeth Bishop, quizá deteniendose en el eco de «culpable ante Dios» con «pelotón de fusilamiento». Pero no todas las obras literarias reclaman este tipo de atención. A Bertolt Brecht le gustaba que el público contemplara sus obras con un determinado aire de distracción o despreocupación mesurada, razón por la cual les animaba a fumar. De este modo podían resistirse a verse sumergidos en una empatía hipnótica con los sucesos del escenario, lo que quizás embotara su juicio crítico. ¿Acaso no se puede leer algo con excesiva cercanía, como también la demasiada cercanía a un cuadro puede enturbiar la mirada?

René Wellek y Austin Warren sostienen en su enormemente influyente obra *Teoría literaria* que los textos literarios son aquellos en los que la «función estética» es la dominante. Pero los rasgos estéticos, como hemos visto, no se circunscriben a las obras que apodamos de literarias. Tal vez la asonancia, el quiasmo y la sinécdoque sean más habituales en un anuncio que en una obra de ficción naturalista. En todo caso, como señala William Ray, «si la ambigüedad y la concentración nacen del quebrantamiento de las normas, *cualquier* texto puede convertirse en inventor de un código simplemente leyéndolo según las convenciones que pretende quebrantar».[74] Lamarque y Olsen reconocerían a todas luces que es posible encontrar tanta sinécdoque en los anuncios de jabón como en Heinrich Heine. A su juicio, lo literario consiste en adoptar una determinada actitud ante esos rasgos: tratarlos como elementos centrales, saboreándolos en sí mismos, sabiendo lo que podemos esperar legítimamente de una obra que los despliega por el gusto de hacerlo. Pero siguen manteniendo una distinción bastante estricta entre lo literario y lo no literario.

En todo caso, el diseño, la complejidad formal, la unificación de temas, la profundidad moral y la imaginación creadora no son, por fortuna, monopolio de la literatura. Pueden ser tan característicos de un tratado de psicología humana como de una historia moderna de Birmania. Singularizar a los poemas y las novelas como escritura «de imaginación» dando a entender que sólo sin imaginación se puede escribir sobre baloncesto o tumores cerebrales es una deriva histórica bastante reciente. Tampoco la diferencia consiste en que acudimos a lo «literario» como un fin en sí mismo y que de otro tipo de escritos hagamos un uso práctico. Se supone que la teoría política, sin duda, orienta nuestra acción en el mundo; pero eso es, en cierto

sentido, la literatura. ¿Cómo sería leer a Anselmo, Husserl o Burckhardt «instrumentalmente» en lugar de por sus cualidades intrínsecas? Tal vez supondría recoger de ellos ideas e intuiciones útiles. Pero esa actitud no es fácil de separar de las cualidades de su prosa o del diseño de sus argumentaciones. De cualquier modo, con lo que llamamos literatura hacemos en buena medida lo mismo.

Además, se puede tratar a una obra escrita «estéticamente», en el sentido de «desinteresadamente» o de forma no instrumental, sin que contenga una sola imagen, símbolo, esbozo de diseño ingenioso o pizca de narración bien perfilada. Tal vez su lenguaje sea anodinamente utilitario, pero eso no quiere decir que haya que tratarla de forma utilitaria. La forma en que los textos están constituidos verbalmente o se clasifican institucionalmente, con permiso de Lamarque y Olsen, no tiene que ser ninguna guía definitiva sobre cómo hay que tratarlos. Y a la inversa: un texto puede estar recargadísimo de recursos estéticos y, no obstante, suscitar una reacción netamente práctica. Podría servirnos de ejemplo un manual de reparación de automóviles escrito por un poeta frustrado. Es posible que existan informes sobre el control de roedores en Montana expresados en una prosa espléndida, o señales de tráfico repletas de juegos de palabras surrealistas. Lo *dulce* y lo *utile* no son siempre planetas aislados. En ocasiones, los anuncios utilizan recursos poéticos con el objetivo claramente no poético de obtener beneficio. Y a la inversa: se puede hablar de encontrar para las tragedias de Calderón de la Barca o la poesía de Kavafis un uso que los asimilen a la experiencia personal de tal modo que marquen una diferencia moral. No existe ninguna distinción concluyente entre centrarse en el texto como un fin en sí mismo y encontrarle alguna función.

Los procedimientos literarios descritos por Lamarque y Olsen son de cosecha bastante reciente. Esta forma de tratar a un texto como «literario» no las compartían mayoritariamente, pongamos por caso, la casta de los bardos de la Irlanda de la Baja Edad Media. Tampoco eran populares en el teatro político de la República de Weimar. «El discurso literario y el discurso informativo —comenta Olsen— son dos categorías mutuamente excluyentes». ¿Es eso cierto de las *Geórgicas*, de Virgilio, *El cortesano*, de Castiglione, un dietario de la época Tudor, la *Anatomía de la melancolía*, de Richard Burton o el *Viaje a Italia*, de Goethe? El crítico William Hazlitt cita a un colega que califica a John Locke e Isaac Newton como «los dos nombres más importantes de la literatura inglesa».[75] Hoy día difícilmente se considerarían siquiera literatura, por no hablar de otros eminentes ejemplos de ella. Lo literario no siempre ha activado una diferenciación tan enfática entre hechos y ficción, historiografía y arte, imaginación e información, fantasía y función práctica o sueño y didactismo. En la Inglaterra del siglo XVIII, las reflexiones filosóficas de Shaftesbury se habrían catalogado como literatura, pero es dudoso que *Moll Flanders* hubiera conseguido ese título.

Lamarque y Olsen consideran obras literarias valiosas (una expresión que, desde su punto de vista, seguramente es tautológica) a aquellas que demuestran ser

receptivas a las estrategias de lectura normativas de la institución literaria establecida. Por consiguiente, la interpretación de una obra está sesgada desde el principio hacia la evaluación positiva de ella. Es como si la institución literaria nos informara de que determinado texto merece la pena presentándolo a la crítica para que lo inspeccione y la crítica, a continuación, procediera a desenterrar las evidencias que confirman el acierto de esa concepción poniendo en marcha los mecanismos críticos que la institución ha empleado para emitir su juicio. La pertinencia de esta forma de actuar no está del todo clara. Como fuere, da por sentado una o dos cuestiones. Las obras dignas de leerse son aquellas que responden a estrategias críticas específicas; pero cualquier obra responderá positivamente a algún tipo de estrategia crítica, lo que deja sin responder la pregunta de por qué Lamarque y Olsen escogen concretamente las que escogen. Debe de ser, seguramente, porque esas técnicas revelan lo que ya se ha considerado que es lo más reconfortante de las obras escritas. No hay ninguna indicación de que pudieran revelar algo que modificara nuestra opinión sobre esos aspectos, ni que otras técnicas pudieran tener igual o mayor validez.

Richard Ohmann sostiene una argumentación semejante, afirmando que «nuestra disposición para descubrir y detenernos en el significado implícito de las obras literarias y considerarlas importantes es consecuencia de nuestro conocimiento de que *son* obras literarias, y no tanto de qué nos indica que lo son».[76] La literatura, en resumen, es una cualidad de la atención. Es esa forma de estar ya sesgado y amoldado en la que nos encontramos cuando escogemos un libro. Sometemos a algunos textos a un escrutinio especialmente meticuloso porque damos por válida la palabra de otros de que demostrarán merecerla. No hay ninguna insinuación de que esos jueces pudieran estar catastróficamente equivocados, como lo estaban quienes nombraron a John Masefield y a toda una serie de escritores igualmente de pacotilla para otorgarles la condición de poetas laureados, o de que pudiéramos descubrir que obras convencionalmente desechadas por indignas merecieran este tipo de atención más que Swinburne. ¿Y qué pasa con un valiente pionero de la crítica que proclama por primera vez el valor de este tipo de escritura a pesar de la institución literaria, como hizo F. R. Leavis con el primer T. S. Eliot?

Berys Gaut incluye el hecho de «pertenecer a una forma literaria consolidada» entre las condiciones para que una obra sea considerada arte.[77] Pero ¿qué pasa con la obra que se dispone a demoler o transformar ese escenario, a desmantelar las definiciones imperantes de literatura y revolucionar las reglas del juego? ¿Nos instruye realmente la institución literaria en la seguridad de qué hacer, por ejemplo, con *Finnegans Wake*, y corre esta obra el riesgo de que se le niegue el título honorífico de literatura si no es así? Richard Gale nos dice que «las palabras y las frases que aparecen en una narración de ficción no adquieren un significado nuevo, ni tampoco nuestras reglas sintácticas ordinarias dejan de aplicarse a semejantes frases».[78] Tal es el extremo hasta el que siempre sabemos en principio cómo manejarlas. Pero hay muchas obras experimentales que fuerzan las palabras y la sintaxis mucho

más allá de su forma habitual. ¿Por qué los filósofos de la literatura parece que toman siempre como paradigma a Jane Austen y A. Conan Doyle, en lugar de a la poesía de Paul Celan o de Jeremy Prynne? Charles Altieri no tiene la menor duda de que deberíamos negar el nombre de literatura a una obra que demostrara no ser receptiva a los procedimientos canónicos.[79] De similar manera, los psiquiatras soviéticos solían negar el calificativo de cuerdo a quienes demostraran resistirse a su tratamiento. Las buenas obras literarias son aquellas que se parecen a otras buenas obras literarias, lo que nos permite hacer con ellas lo que estamos acostumbrados a hacer. El canon literario no se somete a ningún otro tribunal del juicio. Se confirma a sí mismo.

Pero ¿por qué no se debe poner en cuestión semejante proceder canónico? Muchos defensores del canon presuponen, por ejemplo, que una auténtica obra de arte debe crear siempre y en todo lugar unidad a partir de la complejidad, un prejuicio que ha sobrevivido con asombrosa tenacidad desde la época de Aristóteles hasta principios del siglo XX, cuando los modernistas y los vanguardistas se atrevieron a preguntar a qué fines políticos servían con esa obsesión fetichista por la integridad. ¿Por qué las obras de arte no deben tener nunca un pelo descolocado? ¿Por qué todos y cada uno de sus rasgos deben estar insertos precisamente en su sitio y relacionados orgánicamente entre sí? ¿No puede nunca nada limitarse a rodar libremente? ¿No hay ninguna virtud en la dispersión, la dislocación, la contradicción o la indefinición?[80] Esta búsqueda compulsiva de la coherencia no excede en modo alguno el alcance de la crítica. Al contrario, tiene consecuencias ideológicas e incluso psicoanalíticas de las cuales los guardianes del canon parecen ser inocentemente inconscientes. Pero en la obra de los filósofos de la literatura sigue apareciendo como algo más o menos axiomático. Y esta conformidad espontánea con un dogma profundamente cuestionable es fundamento suficiente para mostrarse escéptico cuando los estetas nos informan de que ellos están en posesión de la llave para acceder a la naturaleza de la literatura.

3

¿QUÉ ES LA LITERATURA? (II)

1

Podemos pasar ahora a la dimensión moral de las obras literarias. Utilizo el término «moral» para referirme al ámbito de los significados, valores y cualidades humanas, en lugar de al sentido deontológico y escuálidamente postkantiano del deber, la ley, la obligación y la responsabilidad.[81] Fueron figuras literarias de la Inglaterra del siglo XIX, desde Arnold y Ruskin hasta Pater, Wilde y, en su cota máxima, Henry James, quienes contribuyeron a desplazar el término «moralidad» del ámbito de los códigos y normas para convertirlo en una cuestión de valores y cualidades. Fue un proyecto que consumaron en el siglo XX algunos de los críticos más eminentes de la época: entre ellos Bajtin, Trilling, Leavis, Empson y Raymond Williams.

En realidad, en un mundo postreligioso lo literario se había convertido en el auténtico paradigma de la moral. Con su sensibilidad bien afinada para los matices de la conducta humana, sus enérgicas discriminaciones de valor y sus reflexiones sobre la cuestión de cómo vivir enriquecedora y reflexivamente, la obra literaria era un ejemplo supremo de práctica moral. La literatura no suponía un peligro para la moralidad, como sospechara Platón, sino para el moralismo. Mientras que el moralismo abstraía los juicios morales a partir del resto de la existencia humana, las obras literarias los devolvían a sus complejos contextos vitales. En su extremo más altanero, como el de Leavis y sus discípulos, se convirtió en un nuevo tipo de campaña evangelista. La religión había fracasado, pero la reemplazarían el arte o la cultura.

Desde este punto de vista, el valor moral reside tanto en la forma de la obra literaria como en su contenido. Hay varios sentidos en los que así sucede. Para algunos autores románticos, la fructífera coexistencia de los diversos elementos de la obra de arte se podía considerar el prototipo de una comunidad amante de la paz y, por consiguiente, como una especie de utopía política. En el interior de sus fronteras, la obra de arte es inocente de opresión o dominación. Además, el poema o el cuadro presentan en su forma misma un nuevo modelo de relación entre los individuos y las totalidades. Se rigen por una ley o diseño general, pero es una ley en completa sintonía con sus particulares sensoriales y no se puede abstraer de ellos. Al organizar sus elementos en un todo, lleva a cada uno de ellos a un grado supremo de autorrealización; y esto, además, prefigura un orden utópico en el que individuo y comunidad se pueden reconciliar.

Además, si la obra de arte es moralmente ejemplar, se debe en no poca medida a su misteriosa autonomía: al modo en que parece autodeterminarse libremente sin coerción externa.[82] En lugar de someterse a algún tipo de soberanía externa, es fiel a la ley de su propio ser. En este sentido, es un modelo vivo de libertad humana. Aquí están en juego una ética y una política de la forma, de la que la filosofía de la literatura se ha mantenido en su mayor parte ajena.

Hay una línea de descendencia que va desde Shelley y George Eliot hasta Henry James e Iris Murdoch para la que la propia moralidad es una cuestión de imaginación y, por tanto, una facultad intrínsecamente estética. Es mediante este poder adivinador como podemos sentir que nos abrimos paso con empatía hacia la vida interior de los demás, descentrando al ego de sí mismo con el fin de comprender el mundo desinteresadamente desde su posición. La novela realista clásica es, por tanto, una práctica moral en su estructura misma, pues se desplaza de un centro de conciencia a otro para constituir un todo complejo. Por consiguiente, la literatura se puede considerar un proyecto moral antes incluso de que haya llegado a manifestar un sentimiento moral. Fue esto lo que llevó al crítico I. A. Richards a señalar, con una energía que retrospectivamente podría traslucir un dejo prematuro, que la poesía era «capaz de salvarnos». No parecía reconocer que si nuestra salvación depende de algo tan inusual y frágil como la poesía, nuestra condición sí que debe de ser ciertamente precaria.

No obstante, la imaginación tiene sus límites, que no muchos autores literarios parecen dispuestos a reconocer. Pocas ideas han sido elogiadas de forma más inequívoca. Criticar la imaginación parecería tan impío como burlarse de Nelson Mandela. Pero la imaginación no es en modo alguno únicamente una potencia creadora. Es capaz de idear escenarios perniciosos en igual medida que positivos. Realizar asesinatos en serie requiere grandes dosis de imaginación. Se suele entender que esta facultad es una de las capacidades humanas más nobles, pero también está desconcertantemente próxima a la fantasía, que es una de las más infantiles y regresivas. Tampoco la imaginación es un poder especial o privilegiado. Aunque la imaginación fuera lo que sirvió de inspiración a Mahler para componer la sinfonía *Resurrección*, también es un elemento esencial de la cognición cotidiana. Como la imaginación hace presentes las cosas ausentes, es a través de ella como adquirimos cierto sentido del futuro, sin el cual seríamos de todo punto incapaces de actuar. No tiene sentido llevarse una lata de cerveza a los labios a menos que se tenga una vaga premonición de que el contenido acabará descendiendo por el gaznate gracias a esa acción.

Sólo desde una visión del mundo cartesiana necesito mediante un acto de la imaginación ocupar tu cuerpo o tu mente desde el interior con el fin de saber qué sientes. Está muy extendida la idea de que el cuerpo es un pedazo de materia bruta que frustra nuestras posibilidades de acceder a la vida interior de los demás, de manera que necesitamos alguna facultad especial (empatía, sentido moral, imaginación) para irrumpir en las tripas emocionales del otro. Analizaremos esta suposición más adelante. En todo caso, saber qué siente otra persona no necesariamente me animará a tratarla con benevolencia. Un sádico necesita saber qué siente su víctima, pero no tanto como para que le impida dejar de torturarla. Y a la inversa, puedo tratar a alguien con benevolencia sin tener que recrear en mi cabeza todo su mundo interior. También puedo sentir empatía por un neofascista y no dejar

de sentir la necesidad de arremeter contra su política. La moralidad no es una cuestión de sentimiento y, por tanto, no es tampoco cuestión de imaginación.

Amar a otros no es en primera instancia experimentar determinados sentimientos por ellos, sino comportarse de determinada manera con ellos. Esta es la razón por la que el paradigma de la caridad es el amor a los desconocidos, no a los amigos. Al tratar de amar a los desconocidos es menos probable que confundamos el amor con una cálida irradiación en la boca del estómago. El genocidio no es consecuencia de una quiebra de la imaginación, como han dado a entender algunos. No es que los nazis no pudieran imaginar cómo se sentían aquellos a los que masacraban. Es que no les importaba. Hay grandes dosis de mojigatería en la jerga crítica acerca de la imaginación, igual que sobre la idea de visión de futuro. Pol Pot fue un gran visionario, y William Blake y Thomas Jefferson, también. Cuando Shelley escribe en su *Defensa de la poesía* que «la imaginación es el gran instrumento de buena moral», enriquece de valor un sentido de la moral bastante esquelético al tiempo que realiza una serie de suposiciones profundamente dudosas.[83] Pocos documentos han exhortado el valor de la poesía con tanta magnificencia como *Defensa de la poesía*, y pocos han exagerado tan absurdamente su importancia.

Cuando se trata de leer obras literarias, lo que podríamos denominar la falacia de la empatía sostiene que lo importante de la actividad es introducirse en la vida del otro. Catherine Wilson mantiene que la literatura no es ni una cuestión de saber un *cómo* práctico ni de saber un *algo* concreto, sino de saber *qué* se siente con algo.[84] Pero introducirse en la vida de otro (hacerse uno con él en la imaginación) no nos arrojará conocimiento de él a menos que mantengamos en el proceso nuestra propia capacidad de reflexión. La empatía pura se contradice con la inteligencia crítica necesaria para comprender. Como señala Monroe Beardsley, vivir una situación no necesariamente constituye conocimiento.[85] «Convertirnos» en el rey Lear sólo nos aportará la verdad del rey Lear si él comprende la verdad sobre sí mismo, lo que parece distar mucho de ser el caso. No vemos *Timón de Atenas* con el fin de sentirnos misántropos. Lo observamos para comprender algo sobre el significado de la misantropía, que es un asunto tan emocional como intelectual. No leemos un poema lírico para saber cómo se sentía el poeta cuando lo escribió (quizá no sentía gran cosa más allá de la batalla que libró con el tono y las imágenes), sino para conocer algo nuevo sobre el mundo contemplándolo bajo la luz de los sentimientos ficcionalizados del poema.

¿Por qué se considera con tanta frecuencia que la literatura es una especie de prótesis emocional o forma de experiencia vicaria? Una razón está relacionada con el drástico empobrecimiento de la experiencia en las civilizaciones modernas. Los ideólogos literarios de la Inglaterra victoriana consideraban prudente animar a los hombres y mujeres de clase trabajadora a extender sus simpatías más allá de su propia situación mediante la lectura, en parte porque podía servir para fomentar la tolerancia, la comprensión y, por tanto, la estabilidad política y, en parte, porque

permitir que los hombres y mujeres enriquecieran así su experiencia podía compensarles hasta cierto punto por las desalentadoras condiciones de vida que llevaban. También podría distraerles de indagar demasiado quejumbrosamente en las causas de sus privaciones. No sería demasiado afirmar que para estos comisarios culturales la lectura era una alternativa a la revolución.[86] La imaginación con empatía no es tan inocente desde el punto de vista político como puede parecer.

Los valores morales y los significados literarios tienen en común el hecho de que no son objetivos en el sentido en que los son las presas hidroeléctricas; pero tampoco son puramente subjetivos. Para una realista moral, los juicios morales destacan rasgos reales del mundo, en lugar de limitarse a expresar una actitud hacia ellos. Calificar de ofensivo el antisemitismo no es sólo registrar lo que siento hacia él. No calificarlo de ofensivo sería no lograr dar una descripción precisa, por ejemplo, de lo que sucedía en un pogromo. Los valores morales son reales en el mismo sentido que los significados, o incluso que las obras de arte. Lamarque y Olsen hablan en *Truth, Fiction, and Literature* del «conocimiento subjetivo» de la literatura, diferenciándolo del conocimiento científico del mundo «exterior». Pero los significados literarios, al igual que las obras de arte o los valores morales, no son la expresión de estados mentales subjetivos. Son parte del mobiliario del mundo real y se pueden analizar y debatir sin hacer referencia a algún sujeto putativo. Es cierto que las obras literarias suelen producir el efecto de la experiencia vivida, pero de lo único que están hechas en realidad es de signos escritos. Todo lo que sucede en una obra literaria sucede en el ámbito de la escritura. Los personajes, sucesos y emociones no son más que constelaciones de marcas sobre una página.

La concepción «literaria» de la moralidad que hemos venido examinando tiene más en común con la denominada ética de la virtud que con la deontología kantiana.[87] Al igual que la ética de la virtud, el objeto del juicio moral en un poema o una novela no es un acto aislado o un conjunto de proposiciones, sino la cualidad de una forma de vida. Desde Aristóteles hasta Marx, las variedades de indagación moral más efectivas se han preguntado cómo los seres humanos pueden prosperar y encontrar satisfacción y bajo qué condiciones prácticas sería posible que lo consiguieran. Es en este marco donde desempeñan su papel los juicios sobre las acciones o las proposiciones individuales. Las obras literarias representan una especie de praxis o conocimiento en acción y, en este sentido, son similares a la concepción de la virtud de la Antigüedad. Son formas de conocimiento moral, pero en un sentido más práctico que teórico. No se pueden reducir a su «mensaje», según el término reveladoramente reduccionista de John Searle.[88] Al igual que la virtud, tienen su fin en sí mismos, por cuanto sólo pueden alcanzar aquellos fines en y mediante las representaciones que significan. La virtud tiene sus efectos en el mundo (para Aristóteles, es el único modo en que puede prosperar una vida humana), pero sólo siendo fiel a sus principios internos. Algo similar cabría decir de las obras de arte literarias.

Así pues, cuando se trata de a qué llamamos literatura, no es posible hacer ninguna simple traducción de la experiencia vivida a leyes y normas. En cambio, con la unidad de teoría y práctica este tipo de obras nos proporciona un tipo de cognición moral que no está disponible fácilmente en otras formas. Como sostiene Peter Lamarque exagerando un poco el argumento, «cuando un artista nos guía para que veamos las cosas de un modo nuevo, para que adoptemos una nueva perspectiva, no podemos formular una enseñanza, pues las particularidades se resisten a todo esfuerzo de generalización».[89] La trascendencia moral de estas obras no se puede abstraer fácilmente de sus características y su textura, y este es uno de los aspectos en los que se parecen más al comportamiento en la vida real. Aun así, podemos ofrecer *algún* tipo de descripción del punto de vista moral de una obra sin repetir el texto palabra por palabra. De hecho, la crítica literaria hace eso continuamente, a veces de formas enormemente sutiles y sofisticadas, si bien la mejor manera de verlo, sin ánimo de ofender a Lamarque, no es la de «formular una enseñanza». Hay otras posibilidades además de, por una parte, enmudecer ante la particularidad inefable de la obra o, por otra, reducirla a un conjunto de consejos y etiquetas morales.

A diferencia de Lamarque, David Novitz afirma que podemos y debemos extraer lecciones de las obras literarias. «Supongamos, por ejemplo —escribe—, que a la luz de *Robinson Crusoe*, de Defoe, ya no pienso que el aislamiento es algo arduo e improductivo, sino un estímulo para la inventiva humana… Quizá descubriera simplemente que mi actitud hacia el aislamiento ha cambiado».[90] Sin embargo, la novela de Defoe no es un manual para *boy scouts*, ni una guía para emprendedores sobre cómo aumentar los beneficios. Su relevancia moral reside tanto en donde Novitz no mira como donde sí lo hace: en su forma narrativa acumulativa e incansablemente lineal basada en el «¿qué sucede después?», en su incesante negativa a cerrarse, en su atención a las cualidades primarias de los objetos en lugar de a las secundarias, en su entrelazamiento de narración y comentario moral, en su tensión formal entre narración como contingencia pura y narración como designio de la providencia, en sus rudimentarias formas de caracterización, en su aparente acumulación de incidentes por el mero gusto de hacerlo. Pocas de estas cuestiones suelen llamar la atención de los filósofos de la literatura, a diferencia de lo que sucede con los críticos literarios o los teóricos.

El punto de vista moral de una obra, en resumen, puede depender tanto de la forma como del contenido: por ejemplo, un paralelismo de tramas, una forma de gestionar una línea narrativa o un estilo plano de representar un personaje. Richard Gale comete el mismo error que Novitz con la fuerza moral de las obras literarias cuando sugiere que «después de haber visto o leído *Bambi* quizá dejemos de cazar».[91] Habrá quien considere que es más probable que empezáramos a hacerlo. Hilary Putnam, en cambio, adopta una perspectiva bastante más sutil de las operaciones morales del arte cuando considera que amplían nuestro repertorio conceptual y perceptivo y, por tanto, nos dotan de recursos descriptivos que no poseíamos antes.

[92]

Otra forma de exponer la cuestión es que las verdades morales de la literatura están en su mayoría implícitas.[93] Por lo general, se muestran en lugar de afirmarse. Las obras literarias se ajustan mejor al concepto de verdad de Heidegger entendido como exposición o revelación que a los manuales de autoayuda. Al igual que la *fronesis* de Aristóteles, encarnan un modo de conocimiento moral tácito que no es posible reflejar de la manera adecuada en forma general o propositiva, lo cual no quiere decir que no se pueda reflejar de ningún modo. Este tipo de formas de cognición no se puede abstraer fácilmente del proceso mediante el cual se adquieren. Esta es una de las cosas que quieren decirse cuando se afirma que la forma y el contenido de una obra literaria son inseparables. Un ejemplo extremo de este conocimiento tácito es saber silbar *Eine Kleine Nachtmusik* [*Pequeña serenata nocturna*, de Mozart], lo cual no es distinto del acto de hacerlo y no se puede enseñar a otro. El tipo de intuición moral que entra en juego en las obras literarias es, por tanto, más parecido al conocimiento personal que al conocimiento de hechos.[94]

Aun así, no es que la particularidad de la obra de arte «se resista a todo esfuerzo de generalización», como sugiere Lamarque. Por una parte, como acabamos de señalar, sí podemos analizar las obras de arte en términos generales, del mismo modo que podemos perfectamente proyectar nuestro conocimiento personal de otras personas en forma general y propositiva. Por otra, hay en el propio artefacto una forma de generalidad en funcionamiento. Como ya hemos expuesto, para la estética clásica la obra no prescinde de lo general. Se trata más bien de que su ley o diseño general no es más que la articulación mutua de sus elementos individuales, y por tanto no puede ser enajenado o abstraído de ellos. Así, el arte representa una modalidad de cognición alternativa para la racionalidad ilustrada, pues se aferra a lo específico sin renegar por ello del conjunto. No se trata de desechar lo general porque constituye una violación de lo particular, sino de abrazar una relación diferente entre ambos.

Jerome Stolnitz se muestra un tanto más escéptico sobre el poder cognitivo del arte.[95] El hecho de que, por contraste, adopte una visión estrafalariamente acrítica de la ciencia, cuyas certezas parece considerar más allá de toda disputa, no favorece demasiado a su argumentación. (Se podría afirmar más bien que las verdades científicas son de esas que siempre pueden estar equivocadas). No hay, según sostiene, ninguna verdad artística *sui generis*; más bien, las obras literarias suelen revelar verdades que ya sabemos por otras fuentes. Tiene razón cuando ve que la literatura no revela verdades que no se puedan encontrar en algún otro sitio, de forma parecida a como F. R. Leavis niega que exista ningún valor moral que sea específicamente «literario». Lo que Stolnitz no consigue comprender es que los textos literarios suelen presentar sus verdades morales de forma fenomenológica; y esto quiere decir que esas intuiciones son en buena medida indisociables de su encarnación formal y verbal. (Digo «en buena medida», ya que, de vez en cuando, las

obras literarias también se presentan con proposiciones morales más abstractas, como en el discurso de Ulises sobre el orden cósmico en *Troilo y Crésida,* de Shakespeare, o en las reflexiones de Proust sobre los celos). Stolnitz teme que mermemos la profundidad y la complejidad de una obra literaria al saltar de lo que se nos presenta a algo denominado su verdad. Su error es considerar que esta verdad es algo que trasciende la profundidad y complejidad en cuestión; como si fuera un significado que se pudiera abstraer de ella, en lugar de ser la forma material que adopta.

Se podría formular la cuestión de manera ligeramente distinta. Si tratáramos de presentar una argumentación moral por escrito, sentiríamos la necesidad de editar, resaltar, enfocar y diseñar los materiales para extraer de ellos sus rasgos destacados. También podríamos vernos construyendo narraciones, o creando cameos dramáticos de situaciones claves, o creando personajes que ilustraran gráficamente los aspectos principales de la argumentación. Dicho en pocas palabras, podríamos vernos escribiendo una novela. No costaría mucho convertir *Investigaciones filosóficas* en una novela. En realidad, su autor soñó nostálgicamente con escribir una obra que sólo se compusiera de chistes, igual que Walter Benjamin soñaba con escribir otra compuesta tan sólo de citas. Materializar la argumentación moral significaría convertirla en ficción. El contenido moral y la forma literaria convergerían gradualmente, hasta que fuera difícil separarlas. Estos son lazos estrechos entre la forma ficcional y la cognición moral, como indicarían los diálogos de Platón. Una de las razones por las que Platón vierte casi todo su pensamiento en forma dramática o dialógica es porque el proceso de alcanzar la verdad forma parte de ella en cierto sentido, como también lo es a su manera para Hegel o Kierkegaard.

Sin embargo, hay formas bastante más productivas que las de Stolnitz de mostrar escepticismo hacia el vínculo entre lo literario y lo moral. Lo cierto es que el arte literario ha sido propuesto generalmente como paradigma no tanto de moralidad, sino de moralidad liberal. La obra enormemente sugerente de Martha Nussbaum es un ejemplo oportuno.[96] Nussbaum valora la pluralidad, la diversidad, la flexibilidad, la concreción irreductible, el conflicto y la complejidad, el puro esfuerzo extenuante de tomar una decisión moral (lo que los franceses denominan hiperbólicamente su «imposibilidad») y demás. Son valores apreciados bajo cualquier punto de vista, pero Nussbaum no parece demasiado consciente de lo específicos que son desde el punto de vista social e histórico. Son más típicos de un liberal de clase media que de un socialista de clase trabajadora. No es de extrañar que con tanta frecuencia siga el ejemplo de ese decano de los liberales refinadamente angustiados que fue Henry James.

No cabe duda de que el imponente linaje del realismo del siglo XIX se presta admirablemente a adoptar ese enfoque moral, aunque funciona mucho mejor con Henry James y Elizabeth Gaskell que con Kingsley, Disraeli o Conrad. Pero la totalidad del arte literario no se puede encorsetar tácitamente en esta ideología moral extremadamente específica. Literario y moral no son sinónimos, aun cuando así les

parezca a los intelectuales de la literatura metropolitanos. ¿Destacan Dante y Spenser por su devoción a la diversidad, sus juicios exquisitamente ambiguos, su sentido de que determinadas confrontaciones de valores son irresolubles o su predilección por las verdades provisionales y exploratorias frente a las garantizadas e inmutables? ¿Y son peores en algo por no serlo? Milton es un poeta militante, doctrinal y políticamente *engagé* que se aferra a la distinción absoluta entre las fuerzas de la luz y los poderes de la oscuridad. A pesar de exhibir estos rasgos, no es que sea un gran escritor.

La concepción liberal de la moralidad se opone con contundencia a lo didáctico. De hecho, uno de los grandes estereotipos de la crítica moderna es que la enseñanza y la predicación son fatales para el arte literario. «Las obras que son demasiado abiertamente didácticas, que intentan difundir un mensaje de manera demasiado obvia —escribe Lamarque— raras veces reciben una valoración muy positiva».[97] «Abiertamente» y «de manera demasiado obvia» vuelven el asunto oportunamente incontrovertible; pero que hasta el más leve toque de didactismo sea de mal gusto es una valoración tan adquirida entre los prebostes de la institución literaria como la idea de que Shakespeare escribió unas cosas bastante impresionantes. Y no es así sin duda alguna. «Didáctico» significa sencillamente relativo a la enseñanza, y no hay ninguna razón por la que toda enseñanza sea autoritaria o doctrinaria. Las piezas didácticas de Brecht, los sermones de Lancelot Andrewes y «Proverbios del infierno», de William Blake, son obras didácticas que también constituyen obras de arte poderosas. *La cabaña del tío Tom* no es una novela bochornosamente de segunda porque tenga una finalidad moral específica (también la tienen *Una modesta proposición*, de Swift, *Resurrección*, de Tolstói y *Rebelión en la Granja*, de Orwell), sino por el modo en que la ejecuta. Se podría comparar en este aspecto con *Las uvas de la ira*, *Las brujas de Salem* o *Las columnas de la sociedad*, de Ibsen. La canción de Billie Holiday «Strange Fruit» es al mismo tiempo arte soberbio y propaganda social.

Tampoco hay ninguna razón por la que las obras literarias deban siempre edulcorar coquetamente la píldora de su propósito moral, como haría pensar el «demasiado abiertamente» de Lamarque. El poema de Allen Ginsberg invitando a Estados Unidos a irse a la mierda con su bomba atómica no tiene nada de coqueto en particular, pero funciona bastante bien como obra de retórica literaria. Enseñar y predicar son funciones antiguas de la literatura y sólo una época para la que la palabra «doctrina» alberga ecos amenazadores de autoritarismo, en lugar de denotar con más neutralidad un cuerpo de creencias consolidado, se sentiría tan reacia a que su arte hablara de vez en cuando en nombre de la causa de credos específicos. O se sentiría siquiera tan reacia a los credos como tales. Que la convicción per se es algo potencialmente dogmático es un prejuicio liberal y posmoderno (con la excepción, claro está, de esta convicción en particular). Además, cuanto más apasionada la fe, más probable es que alimente la intolerancia. No hay ninguna razón para imaginar

que así es. La historia está plagada de exponentes de convicciones no dogmáticas, desde Parménides hasta Bertrand Russell. Y los liberales debían sostener sus puntos de vista de forma tan apasionada como sus adversarios. En cualquier caso, el argumento se aplica por lo general más a las convicciones de los demás que a las propias. No se encuentra habitualmente a críticos liberales que acusen de didácticas a obras que proclamen la libertad de opinión, a diferencia de lo que hacen con las que cantan las alabanzas del Plan Quinquenal.

El de la doctrina explícita, sin duda, no es el modo principal en el que opera la mayoría de la literatura. Pero eso no significa que todas las obras de arte comprometidas deban ser estridentes y reduccionistas. Uno de los fragmentos más conmovedores de toda la obra de Dickens es la iracunda apelación a todo el mundo, desde a la reina hasta a sus lectores, inmediatamente después de la muerte de Jo en *Casa desolada*, un pasaje de propaganda social sin reparo alguno. La propaganda no tiene nada de malo, siempre que se haga bien. La literatura no está automáticamente comprometida por el hecho de ser partidaria desde el punto de vista político, como ilustrarían muy bien la defensa que hace Milton del regicidio, «La máscara de la anarquía» de Shelley o la magnífica polémica de Edmund Burke contra Warren Hastings. Un buen montón de novelas de Vladimir Nabokov son políticamente partidarias, pero los críticos raras veces se quejan de este detalle porque la mayoría comparten su orientación. Según ellos, parece sencillamente que se trata de la verdad sin adornos. La palabra «doctrinario» se aplica sólo a las creencias de los demás. Es la izquierda la que está «comprometida», no los liberales, ni los conservadores. La afirmación de que el compromiso doctrinal siempre y en todo lugar echa a perder el arte es una fe liberal hueca.

De los diversos elementos de lo «literario» que he venido exponiendo, el moral parece a primera vista el más indispensable. No es a todas luces una condición suficiente para alcanzar estatus literario, puesto que también se puede encontrar en el discurso histórico y filosófico, por no hablar de los panfletos religiosos, las tarjetas de cumpleaños, las cartas de amor, los informes oficiales sobre el aborto y muchas cosas más. Pero es fácil entender que es una condición necesaria. ¿Cómo podría haber literatura sin cierta indagación sobre el valor y el significado de la vida humana? Lo contrario de «moral» en este contexto parecería ser lo práctico, lo técnico o lo informativo. Sin embargo, también podría ser la doctrina abstracta, razón por la cual un alma académica valiente ha mantenido que el *Ensayo sobre el hombre* de Pope no es literatura.[98] Y también las *Geórgicas* se califican de literatura, a pesar de ser un manual agrícola (a veces de dudosa fiabilidad) que no tiene casi nada que decir acerca de las creencias, razones y pasiones humanas. En cierta medida, pasa por ser literatura por su forma y por su lenguaje y, en otra, porque nació de la misma pluma que *La Eneida*. *De rerum natura*, de Lucrecio, se califica de obra literaria, una

distinción que raras veces se confiere a tratados científicos modernos aun cuando, como el ensayo de Lucrecio, estuvieran escritos en verso. Hay largos fragmentos del *Purgatorio* de Dante que se componen de exposiciones científicas y teológicas.

Un manual de alimentación de la época Tudor o un ensayo del siglo XVII sobre los hábitos de cría de los peces de colores pueden pasar por literatura no porque hagan gala de algún interés particular por las costumbres y moral humanas, y tal vez ni siquiera porque se considere que están especialmente bien escritos, sino porque su lenguaje arcaico les otorga cierto estatus artístico y, tal vez, también debido a su valor como documento histórico. Es mucho menos probable que un libro sobre la dieta alimenticia o los peces de colores escrito hoy día se acredite como tal, a menos que lo escriba Thomas Pynchon en un momento de aburrimiento. Un tratado de óptica del siglo XVIII podría considerarse literario sobre idénticos fundamentos. En términos generales, cuanto más remoto históricamente con respecto a nosotros sea un texto escrito, más probable es que lo consideremos literatura. Los fragmentos de escritura reciente tienen que duplicar su esfuerzo por alcanzar tan augusta condición y, en general, tienen que explotar más sus cualidades estéticas para conseguirlo. Quizás al cabo de unos siglos nuestros extractos bancarios supongan una lectura tan pintoresca como «El cuento del caballero», de Chaucer.

En el próximo capítulo veremos que textos como los ensayos sobre la cría de peces, a pesar de ser «no morales», no ficcionales y (supongamos) estar escritos de forma irrelevante podrían seguir considerándose literatura tratándolos «de forma no pragmática», empleándolos como ocasión para plantear reflexiones que trascienden de sus funciones evidentes. También debemos señalar que los discursos no ficcionales, como los informes gubernamentales sobre la industria del cuero, en contraposición a los informes oficiales ficcionales sobre disturbios públicos que, como siempre, exculpan de todo a la policía, moldean y seleccionan sus materiales utilizando de vez en cuando la forma narrativa y, por consiguiente, no careciendo de rasgos ficcionales.

Christopher New pregunta si «podemos conceder a un manual de fontanería la condición de candidato a la valoración (como literatura)».[99] Si está fabulosamente escrito, data de 1664 o ambas cosas, entonces es difícil entender por qué no. Su condición «no moral» podría quedar superada por estos factores. E. D. Hirsch sostiene que Darwin y Niels Bohr pueden colar como literatura, pero en modo alguno un artículo de psicología sobre los trastornos de la visión después de un aislamiento perceptivo prolongado.[100] Pero ¿aprueba Darwin el examen porque escribe con más habilidad que el psicólogo o porque a las obras científicas de carácter histórico se les puede conceder el codiciado título de literatura mientras que a otras menos importantes se les debe negar? ¿Qué sucedería si el artículo sobre trastornos visuales alcanzara con el tiempo una fama semejante? Aquí podemos apreciar, dicho sea de paso, que la concepción de que las obras literarias son textos escritos especialmente valiosos puede aludir tanto a su valor histórico como al estético. Podemos sentirnos

proclives a utilizar la palabra literatura para obras «no morales» como los estudios matemáticos de Leibniz simplemente por su perfil histórico.

Puede haber incluso formas de ficción que rocen lo no moral. Una narración hermética, en el extremo del estilo de Hemingway («salió del bar y giró delante del guardia de fronteras que dormía y la brisa se volvió a levantar y tuvo la misma sensación metálica en el estómago y el mismo crujido suave bajo su ojo izquierdo, como si el globo ocular se estuviera aflojando solo») podría dejar su relevancia moral tan implícita como para volverla casi imposible de detectar. Roland Barthes consideraba que el *nouveau roman* constituía un ejercicio valioso de despojar a los objetos de sus connotaciones morales. El punto de vista moral de una obra podría residir sencillamente en la lucidez escrupulosa con la que registra el mundo material, en el rechazo de las fantasías anodinas y los sentimientos imprecisos. En el realismo literario, la fidelidad a la vida se convierte en un valor moral en sí mismo. Aquí lo descriptivo también es normativo.

O pensemos en este fragmento del poema «Common Sense», de Alan Brownjohn:

Un peón agrícola que tiene
esposa y cuatro hijos, cobra 20 a la semana.
Con tres cuartas partes compra comida y la familia
come tres veces al día.
¿A cuánto sale por persona y comida?

Extraído de la *Aritmética del sentido común* de Pitman, 1917

Un jardinero, 24 a la semana de sueldo,
es multado con un tercio si llega tarde a trabajar.
Al cabo de 26 semanas le pagan
30 libras. ¿Con qué frecuencia
llegó tarde?

Extraído de la *Aritmética del sentido común* de Pitman, 1917

… La tabla de más abajo indica la cifra
de pobres del Reino Unido y
el gasto total de lucha contra la pobreza.
   Calcule el promedio de pobres
   por cada diez mil habitantes.

Extraído de la *Aritmética del sentido común* de Pitman, 1917

No cabe la menor duda de que es un poema con un alto contenido moral, pese a que no formule ningún comentario sobre los datos que refleja. No adopta ninguna actitud hacia el tema. No obstante, el hecho de que tenga forma de verso es una pista suficiente para que el lector adopte una actitud moral hacia la propia obra y se embarque, acaso, en determinadas reflexiones foucaultianas sobre la naturaleza de la estadística, la ingeniería social, la actitud oficial hacia la pobreza y demás.

Un argumento posmoderno habitual es que probablemente las diferentes culturas promuevan valores morales muy distintos. Es verdad que las normas morales de *Las bacantes* o *La Orestiada* no son en modo alguno las de *María Estuardo,* de Schiller o *La cartuja de Parma,* de Stendhal. Pero también sorprende el consenso sobre el valor moral que las obras literarias ponen de manifiesto a lo largo de los siglos, por toscamente pasado de moda que pueda resultar señalarlo. Es difícil pensar que haya una obra de arte literario importante, desde Propercio hasta Pamuk, que cante las alabanzas de la tortura y el genocidio, o que descalifique la clemencia, la valentía y la amabilidad porque son una hipocresía grandilocuente. La pasión por la justicia, por ejemplo, parecería ser perenne en la especie humana y sus escritos, con independencia de las distintas formas que adopte de un lugar y época a otros. Este es un sentido en el que las afirmaciones de que hay continuidades humanas a lo largo de grandes periodos de tiempo histórico pueden ser radicales y no reaccionarias. Es uno de los diversos puntos ciegos del posmodernismo, que, con sus prejuicios de que lo maleable y lo mutable es siempre preferible a lo persistente y lo inalterable, no logra comprender esta sencilla verdad.

2

Llegamos ahora a la idea de que lo no pragmático es un rasgo constitutivo de lo que hoy día se llama literatura. A veces las personas utilizan el término con obras escritas que no cumplen ninguna función social directa o definida, a diferencia de un tique de aparcamiento o los recibos de caramelos. Este sentido de lo literario suele estar más activo en épocas como la que vivimos, cuando la literatura se ha despojado de casi todas sus funciones sociales tradicionales. No es una versión que sirva para describir un himno a la virgen María, un cántico concebido para ahuyentar a los malos espíritus, un espectáculo puesto en escena para celebrar el cumpleaños de un aristócrata, un poema que ensalce las hazañas de la tribu o una loa a un monarca que disimula hábilmente sus exiguas capacidades intelectuales. Es cuando la literatura está desplazada de este tipo de funciones formales cuando sus apologistas buscan compensar el descenso de categoría afirmando que las obras literarias son valiosas por sí mismas o que, una vez liberadas de un fin social determinado, se puede decir ya que sirven a varios.

Esta, en términos muy generales, es la concepción de la literatura defendida por John M. Ellis en su *Teoría de la crítica literaria*. Ellis coincide casi con todos los demás en que los textos literarios no se pueden identificar por ninguna propiedad intrínseca. A su juicio, se les reconoce más bien por sus usos (aunque en una ironía que no consigue apreciar, esos usos puedan ser no pragmáticos, como realzar nuestro sentido de la belleza o profundizar en nuestra comprensión de la crueldad). Cuando tratamos como literario un tramo de lenguaje, defiende Ellis, nos dejamos de preocupar (como lo haríamos con un texto escrito práctico) de si es verdadero o falso, de si contiene el tipo de información sobre la cual podríamos actuar, etcétera. En resumen, ya no lo tratamos como parte de nuestro contexto social inmediato. En cambio, lo utilizamos de tal modo que «el texto no se toma por específicamente relevante para el contexto inmediato en que se origina».[101] Podríamos afirmar que aprovechamos el hecho de que el texto no es empíricamente verdadero ni directamente funcional como una oportunidad para considerarlo verdadero y útil en algún sentido más amplio o más profundo. También podríamos apuntar, para complementar la descripción de Ellis, que amputar un texto de su origen comporta un enfoque y una ampliación de la atención lectora. Por una parte, ahora lo tratamos como un valor en sí mismo, en lugar de con espíritu netamente instrumental; por otra, lo liberamos de un contexto específico para poder introducirlo en una variedad de ellos.

Desde este punto de vista, clasificar un texto como literario es tomar una decisión de no referirse a su creador, ni de tratarlo como una comunicación procedente de él. (Analizaremos más adelante la importancia de esta opinión en la denominada teoría de los actos de habla). Para establecer su significado, este tipo de obras no depende

de su contexto genético y no se deben juzgar por su éxito o por cualquier otra circunstancia de la situación en que nacieron. Son, por así decirlo, textos suspendidos en el aire, que han soltado amarras de su lugar de origen y, por tanto, son singularmente portátiles hasta un extremo que no llega a serlo un pasaporte. Claro que un pasaporte está concebido para llevarlo encima; pero cumple un conjunto de funciones específicas y muy limitadas. Una entrada de un concierto es aún más ocasional y perecedera. Los textos literarios son aquellos cuya función no podemos predecir, en el sentido de que no podemos determinar de antemano qué «usos» o lecturas de ellos se pueden hacer en una u otra situación. Están intrínsecamente abiertos, pues son capaces de ser transportados de un contexto a otro y de acumular significados nuevos en el proceso.[102] Como proponen Wimsatt y Beardsley en su estudio clásico sobre la denominada falacia intencional, un poema «está despegado de su autor desde que nace».[103]

La afirmación de que las obras literarias son inusualmente mutables no es ninguna concepción moderna. Tiene una historia muy venerable, sobre todo en la antigua práctica judía del *midrash* o interpretación de los textos sagrados. A los fariseos que se congregaron tras la caída del templo para estudiar la Torá les preocupaba menos extraer algún significado innato del texto que asignarle significados nuevos, a veces de una improbabilidad deslumbrante. Este grupo de hombres, parodiados por los autores del Nuevo Testamento por los fines político-teológicos que perseguían, fueron los primeros hermeneutas. El significado de un texto bíblico no se consideraba evidente. El propio término *midrash*, que significa «buscar» o «investigar», lo indica con bastante claridad. Las sagradas escrituras se consideraban inagotables y enfrentaban a cada comentarista ante un sentido distinto cada vez que las estudiaba. Si un fragmento de las escrituras no se podía reinterpretar de forma radical para que satisficiera las necesidades del momento, se le consideraba muerto. Había que revitalizarlo mediante la exégesis constante a la luz del momento en curso. La revelación era un proceso continuo, no un suceso definitivo. La Torá se consideraba un texto radicalmente incompleto, en el que cada generación de intérpretes tenía que realizar su intervención para aproximarlo a la perfección. Ninguno de ellos tenía la última palabra y el proceso de descifrar la escritura comportaba una lucha colectiva interminable.[104] A veces se asignaba a la Torá oral una condición privilegiada, puesto que escribir fomentaba la cosificación del significado.

Sin embargo, que un texto se despegara de su origen se podría considerar algo cierto de todo escrito, aun cuando sea más obvio en el caso de la literatura. Aquí nos encontramos ante una cuestión de grado. La escritura, a diferencia del discurso no registrado por escrito, es una modalidad de significado que puede continuar operando en ausencia de autor, y esta posibilidad es un rasgo estructural permanente de ella. «Con que una vez algo haya sido puesto por escrito —señala Sócrates en el *Fedro*, de Platón—, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que entre

aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no».[105] La escritura tiene algo alarmante o deliciosamente promiscuo, que por su propia naturaleza es capaz de atravesar unas fronteras celosamente vigiladas, está dispuesta como un bebedor parlanchín a acorralar a cualquier desconocido que se acerque y puede depositar verdades sagradas en manos ilícitas o rebeldes (como los avatares de la Reforma se apresuraron a reconocer). Por lo que se refiere a la escritura, no sabemos dónde se ha llevado a cabo. Aun así, existe el peligro de que los apóstoles de la transgresión celebren esta fuerza anárquica con demasiada ingenuidad. Antes de que uno se vuelva antilogocéntrico en un arrebato excesivo de alegría, es preciso recordar el fundamental papel desempeñado por la escritura en el mantenimiento del poder opresor. También es verdad, como ya hemos apuntado, que algunos textos escritos son bastante más móviles que otros.

Ellis es una especie de esencialista para quien la no funcionalidad constituye la naturaleza misma del arte literario. En realidad, veremos dentro de un instante que esta propiedad no es ni necesaria ni suficiente para que un escrito se clasifique como literatura. Pero esto comporta, además, otros problemas. Por una parte, Ellis afirma que separar una obra de su contexto genético es volverla impermeable a los juicios de verdad o falsedad. Tendremos ocasión de arrojar dudas sobre esta afirmación más adelante. La indiferencia hacia la verdad o la falsedad se suele considerar una cualidad definitoria de lo ficcional; pero lo ficcional y lo no pragmático no necesariamente coinciden. Puede haber textos no pragmáticos —garabatear una obscenidad en una pared por el gusto de hacerlo— que no son ficcionales. Karlheinz Stierle sostiene que la novela popular se sitúa en algún lugar entre lo pragmático y lo no pragmático, puesto que, a su juicio, esas obras son sencillamente instrumentales para construir una ilusión.[106]

Igualmente, es importante entender que la ficción debilita la relación entre un texto escrito y una situación real y que, al hacerlo, logra facilitar los tipos de operación que Ellis tiene en mente. En este sentido, aun cuando no en todos, hay ciertamente una relación entre los aspectos ficcional y no pragmático de lo literario. La ficción alivia a las obras de su carga de responsabilidad hacia lo real, con lo que consigue que se desvinculen más fácilmente de la realidad. La afirmación de Richard Ohmann de que las obras literarias carecen de la denominada fuerza ilocutiva, que examinaremos más adelante, comporta una concepción de que no están vinculadas con firmeza al mundo banal de las promesas y los compromisos y que, como tales, están íntimamente ligadas a la concepción que Ellis tiene de ellas como textos no pragmáticos.

Ese mismo efecto se puede obtener mediante el lenguaje deliberado o muy figurativo, que insinúa que un texto se debe tomar como algo distinto de un informe sobre una situación empírica. Como el signo poético tiene su propia realidad material en lugar de reflejar el mundo de manera transparente, hay cierta falta de rigidez en el ajuste entre sí mismo y su referente, muy próxima a la falta de rigidez en el ajuste

entre la ficción y la vida real. Existe cierta relación entre este tipo de dispositivos lingüísticos y lo no pragmático, puesto que ambos nos invitan a centrarnos en algo más que la situación inmediata. Actúan, entre otras cosas, como señales de que hay en juego algo más que lo práctico y lo inmediato. Un distanciamiento semejante tiene lugar en nuestra asunción de una obra literaria como un texto principalmente moral, antes que empírico, y por tanto no vinculado a una situación concreta, como una lista de la compra. Aquí, entonces, cuatro de los rasgos constitutivos de la literatura que he expuesto antes colaboran para un mismo fin.

Otro problema de la argumentación de Ellis es que hasta en la época moderna hay obras a las que las personas llaman literarias que tienen funciones prácticas innegables. Los discursos políticos de Burke pueden alzarse de nuevo como ejemplo. Los calificamos de literarios por su fertilidad figurativa, su energía retórica, su bravura emocional, su virtuosismo dramático, etcétera… de modo que aquí uno de los elementos constituyentes de lo literario compensa la ausencia de otro, a saber, la no funcionalidad. Es demasiado simplista sugerir que los discursos de Burke sobre la situación de Irlanda o la revolución norteamericana eran prácticos en su momento, pero son literarios en el nuestro. Buena parte de sus coetáneos los valoraban como obras poéticas.

No todos los textos literarios flotan libremente con respecto a sus contextos genéticos. El poema de Adrian Mitchel «Tell me lies about Vietnam» [«Cuéntame mentiras de Vietnam»] pretende abordar una situación enormemente concreta, como el soneto de Milton «Avenge, O Lord, thy slaughter'd saints» [«Venga, Señor, a los santos sacrificados»]. Eso no quiere decir que este tipo de obras no tenga nada que decir al margen de las coyunturas inmediatas en que nacieron, sino tan sólo que esas coyunturas son poderosamente importantes para ellos. Ellis impone aquí una decisión muy tajante. También hay grados de no funcionalidad, algo que él no consigue reconocer. La distinción entre lo pragmático y lo no pragmático no es en modo alguno impermeable. La comunicación cotidiana no es simplemente práctica: pensemos en las bromas, los saludos, los insultos y similares. O pensemos en la denominada comunicación fáctica, que se centra en el acto de la expresión misma («¡Me alegra volver a hablar contigo!»). Un sermón quizá confíe en inducir algunos efectos prácticos entre quienes lo escuchan, pero seguramente no sobre la marcha.

También existe la ficción pragmática, como las fábulas televisadas que ilustran lo absurdo que es conducir borracho, así como la no ficción no pragmática, como una historia divertida que resulte ser cierta. Un poema de Mallarmé es claramente no pragmático, ¿pero qué hay de la Carta Magna inglesa, las reflexiones de Hölderlin sobre la tragedia, un tratado científico sobre los murciélagos o la Constitución estadounidense? ¿Es incrementar nuestro conocimiento de los murciélagos más pragmático que *El viento en los sauces* si no hay ningún uso práctico al que podamos destinarlo? No todos los escritos que flotan libremente con respecto a su punto de origen están agraciados con el título de literatura. (El asunto de si la Constitución

estadounidense está o no agraciada es motivo de un furibundo enfrentamiento entre los llamados originalistas legales y sus adversarios). En cualquier caso, ¿es el asunto de lo literario en general una cuestión de lo que hacemos con la escritura y no de lo que la escritura hace con nosotros? ¿Acaso no hay obras que en determinados contextos propugnan más que otras la separación de sus fuentes, tal vez en virtud de un lenguaje barroco o de su condición ficcional evidente? ¿No hay un sentido en el que algunos tipos de texto (los construidos en dísticos heroicos, por ejemplo) realizan bastante esfuerzo por sí solos para alejarse de aquellas?

Ellis está en lo cierto cuando entiende que «los textos no concebidos originalmente para este uso pueden estar incluidos [en la categoría de literatura], mientras que los textos concebidos expresamente para este uso pueden quedar excluidos».[107] Esta flexibilidad es una de las virtudes de su argumentación. Pero esquiva la cuestión de la no funcionalidad contraponiendo las obras «literarias» no a los escritos de Newton, Mill o Freud, por ejemplo, sino al discurso cotidiano. Está sobradamente claro que afirmaciones como «¡Qué corte de pelo más maravilloso!» «perecen en cuanto [su] contexto ha desaparecido», como dice Ellis, a menos que sea el único cumplido que uno ha dicho en su vida y el cariño que despierte se prolongue incluso hasta la fecha en que uno mismo muera. La comparación adecuada, sin embargo, no es entre una obra literaria y el lenguaje cotidiano sino, por ejemplo, entre *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lermontov y *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer. ¿En qué sentido el significado y el valor de este último queda limitado a su contexto genético? ¿Qué sucede, en todo caso, si el contexto original de una obra es desconocido? Y si es conocido, ¿es que no recurrimos a él en ocasiones en el caso de obras no pragmáticas para que nos ayude a dilucidar cuestiones de significado? ¿Parte del efecto estético de una obra no comportaría cierta tensión entre lo que sabemos que significaba originalmente y lo que significa hoy día para nosotros? Ellis defiende con tanto entusiasmo su argumentación que la lleva hasta el extremo, innecesaria e inaceptablemente, negar vehemente la importancia de las condiciones genéticas de una obra. No es en este aspecto un formalista, sino un «presentista»: nuestra situación actual siempre es la preponderante a la hora de evaluar el significado y el valor de las obras del pasado.

Sin embargo, la idea de independencia-contexto no tiene porqué suponer un antihistoricismo tan implausible. Una obra reciclada o, en palabras de Brecht, «reactualizada» sigue siendo un producto concreto de su época histórica. Y este puede ejercer limitaciones sobre cómo y cuánto es posible reactualizar. Michel Foucault es tan reacio como Ellis a la investigación genética del discurso, que lo ataría corto al momento de su concepción; pero al mismo tiempo no tiene ninguna duda de que esos discursos son concienzudamente históricos, emergiendo en determinadas épocas y desvaneciéndose en otras. Además, la capacidad de una obra de trascender sus condiciones genéticas y la naturaleza de esas mismas condiciones pueden guardar una relación muy estrecha. Determinadas obras escritas siguen

resonando en nosotros debido al peculiar poder del que sus contextos originales las han investido. En este sentido, la obra que demuestra ser más tenaz con el paso del tiempo puede ser, curiosamente, aquella que más íntimamente pertenece a su propio momento histórico, o que en cierto modo pertenece a él.

Ellis subraya que las obras que decidimos tratar como no funcionales son aquellas «dignas de tratarse como se trata a los textos literarios […] Por consiguiente, cuando analizamos un texto literario, siempre estamos lidiando con los rasgos de su estructura que son la causa de que sea valorado muy positivamente como literatura».[108] Pero si el análisis crítico atiende invariablemente a los rasgos de un texto que hacen de él que se le tenga en muy alta estima, entonces, como sucede con Lamarque y Olsen, resulta difícil comprender cómo puede existir alguna vez la crítica negativa del arte literario. La propia palabra «literario» lo impermeabiliza contra semejante deshonor. Que una obra sea reconfortante se convierte en la condición previa de la investigación que se hace de ella, en lugar de en su conclusión, ya que nadie se molestaría en investigarla si no lo fuera. Como les sucede a otros comentaristas que hemos analizado, en la totalidad del proceso de valor-juicio de Ellis hay algo insoslayablemente circular.

Hay veces en que la descripción que hace Ellis de la literatura aúna lo descriptivo y lo normativo, a pesar de su insistencia en la necesidad de diferenciarlos. Si, como en ocasiones parece dar a entender, lo no funcional es superior a lo funcional, entonces el valor está ya incorporado en la definición de literatura, aunque aquí sea a cuenta de su carácter no pragmático más que del formal, moral o lingüístico. Una tentativa al uso de salvar la brecha entre lo descriptivo y lo normativo, o entre hecho y valor, es apelar al concepto de función: un reloj bueno es aquel que cumple su función de dar la hora con exactitud, de modo que es posible establecer su valor de forma factual. Hay cierta sensación de que Ellis pone patas arriba esta estrategia. Podemos pasar de la condición no funcional de un texto, que se toma por un hecho, a hacer un juicio de valor sobre él.

Sin embargo, no hay ninguna correlación necesaria entre lo valioso y lo no pragmático. Hay escritos trivialmente no pragmáticos, como el verso espantosamente empalagoso que garabateé en un momento de euforia al ver el embarcadero de Blackpool. En otros lugares de su libro, Ellis parece registrar este detalle. «Del mismo modo que una obra literaria debe ser considerada principalmente como un texto que realiza determinada tarea y es tratado de determinado modo —escribe— así también una buena obra literaria es principalmente aquella que realiza bien la tarea y es eminentemente adecuada para su uso característico como muestra de literatura».[109] Así, parecería ciertamente haber una distinción entre lo valioso y lo no pragmático, puesto que podemos hablar de lo bien que una obra cumple su función (no pragmática).

Lo que la gente a veces quiere decir cuando califica de literaria a una obra es que se supone que su significado es de algún modo general; que lo que presenta se ofrece no sólo por el gusto de hacerlo, sino que tiene ecos de alguna relevancia más amplia o profunda.[110] Y esto está claramente ligado al estatus ficcional de un texto literario, así como a su carácter no pragmático. En ambos aspectos puede ser más fácilmente portador de significados generales que un informe de un ingeniero o un conjunto de instrucciones prácticas. Aristóteles pensaba que había que distinguir la poesía de la historia por su generalidad. Samuel Johnson habla en *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia* de la necesidad del autor de evitar las proposiciones individuales y abordar las generales, los grandes aspectos, las cuestiones de la especie en su conjunto. Wordsworth escribe en el prefacio de 1802 a *Baladas líricas* sobre la verdad «no individual y local, sino general y operativa», mientras que Georg Lukács insiste en *La novela histórica* en esos rasgos de un texto que son «típicos» más que puramente contingentes. Claude Lévi-Strauss considera que los signos mitológicos afloran en un limbo situado entre la concreción de las imágenes y la generalidad de los conceptos, una ambigüedad que también ejerce una influencia vital sobre las obras literarias.

De las llamadas obras literarias esperamos algo más que relatos de personajes o situaciones específicas, por contundentes que puedan llegar a ser. Más bien, esperamos de ellas en algún oscuro sentido que apunten con un gesto más allá de sí mismas. Como dice Robert Stecker, «en los particulares de un texto buscamos significación general».[111] Un personaje de la novela *A Goat's Song*, de Dermot Healy, cavila sobre cómo «una historia endeble puede contener una verdad que, reunida, va mucho más allá del significado de las palabras». Peter Lamarque sostiene que una obra literaria no sólo presenta un mundo, sino que invita a realizar de él una interpretación temática en la que su contenido adquiere una significación más amplia.[112] Es un rasgo destacado de la literatura que al leer lo que se dice también entendemos que se está insinuando algo más. Si estos dos niveles son difíciles de disociar, es debido a que ese «algo más» no es otro conjunto de significados en absoluto, sino un modo distintivo de manejar los significados que se nos ofrecen, una cuestión de lo que los lingüistas llaman captación («uptake»). La propia palabra «poema» o «novela» nos alerta del hecho de que lo que le sigue debe ser tomado como algo ejemplar, como algo que tiene una marea de implicaciones morales que va más allá de los sucesos que representa o las emociones que registra, cosa que no suele suceder con los manuales de los lavavajillas o las páginas de economía de *The Times*.

Nadie mejor que Jacques Derrida ha formulado en ningún otro ámbito ni de forma más sugerente esta duplicidad intrínseca de la literatura:

> El «poder» del que el lenguaje es capaz, el poder existente, ya sea como lenguaje o como escrito, es que

> una marca singular debe ser también repetible, iterable como marca. Entonces, empieza a diferir de sí misma lo bastante para volverse ejemplar y, con ello, implica cierta generalidad […] Pero esta condensación de historia, de lenguaje, de la enciclopedia, sigue siendo aquí indisociable de un suceso absolutamente singular, de una signatura absolutamente singular y, por tanto, también de una fecha, de un lenguaje, de una inscripción autobiográfica. En un rasgo autobiográfico mínimo se puede reunir la mayor potencialidad de la cultura histórica, teórica, lingüística, filosófica; eso es lo que realmente me interesa. [113]

El lenguaje opera mediante una especie de doble inscripción, que al mismo tiempo se aferra a lo singular y se aparta de ello. Un poema lírico o una novela realista muestran lo que se pretende que sea una realidad irreductiblemente específica; pero como los signos que emplean son sólo signos porque son iterables, capaces de ser desplegados en otros contextos, cualquier declaración literaria particular encierra dentro de sí una gran carga de connotaciones generales. Es por ello que lo singular viene a comportarse como un microcosmos que condensa otros mundos posibles enteros en su exiguo alcance. Cuanto más se elaboran o enmarcan los textos para que exhiban esta dualidad, más convencionalmente se aproximan a la condición de literatura. Los textos literarios aprovechan típicamente la naturaleza dual del discurso retratando situaciones irreductiblemente específicas que son, al mismo tiempo, por la propia naturaleza del lenguaje, de trascendencia más general. En palabras de Derrida, son «ejemplares». Esto también es válido para algunas de las estrategias que asociamos a la novela.

La estética fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty encuentra una dualidad similar en las obras de arte. Existe la dimensión «visible» de esos artefactos, lo que significa su presencia sensorial; pero sustentándola casi como una especie de andamiaje hay todo un contexto «invisible» de situaciones y relaciones significativas al que se suele pasar por alto en la vida cotidiana, pero que es función de la obra de arte traer al primer plano. Un pensamiento similar informa el concepto de Heidegger del «mundo» de la obra de arte. Para Merleau-Ponty, la obra de arte ocupa un espacio intermedio entre la percepción y la reflexión, en el sentido de que su inmediatez sensorial habla de un contexto de ideas más fundamental. Este contexto o estructura más profunda no es perceptible tan de inmediato como los personajes y sucesos de la obra; pero como está relacionado con ellos como su «revestimiento», no es tampoco enteramente abstracto.[114]

En la naturaleza dual del lenguaje hay implícita una paradoja. Se trata del hecho de que cuanto más rigurosamente se especifica, más posibilidades generales se evocan. Representar una cosa con toda su singularidad significa extender una gruesa capa de lenguaje; pero esto también envuelve el objeto en una tupida red de connotaciones y permite que la imaginación juegue libremente en torno a ella. Cuanto más lenguaje se acumula, más se confía en atrapar la *quidditas* de lo que quiera que se esté describiendo; y sin embargo más se lo desplaza evocando con mucha riqueza otras posibilidades. Como sucede con la escultura de Giacometti, cuanto más se reduce, más inmensa parece surgir la figura.

La duplicidad que estamos analizando no es válida para todo lo que tenga la suerte de ser llamado literario. A veces acudimos a la literatura popular (a juicio de más de uno de los teóricos que hemos mencionado, un oxímoron) simplemente para encontrar una historia sensacional, sin implicaciones particulares más allá de ella misma. Pocos lectores han recurrido a Agatha Christie por su sabiduría moral. Como sugiere Richard Gale, «las convenciones literarias y sociales de la época y el lugar de su creación, junto con el estilo en que está escrita, determinan si se debe entender que [una obra] sugiere verdades generales sobre el mundo».[115]

Sin embargo, no hay ninguna ley que nos ordene tomar un texto como parece que desea ser tomado, a diferencia de lo que debemos hacer con nuestros amigos y colegas. Aun cuando un texto escrito parezca no invitar a hacerlo, un lector puede entregarse a semejante operación generalizadora. Siempre podemos reflexionar sobre un rótulo que diga «Salida» como si fuera un *memento mori* amenazador. Podemos entender que seguramente no se pretendía que *Ricitos de oro* se leyera como nada más que un cuento de una niña y tres osos, pero eso no es razón para que no permitamos que mientras leemos fermenten en nuestro intelecto unos cuantos significados generales elocuentes, como el peligro que revisten para el orden doméstico las jóvenes anárquicas que van por ahí arrasando. En realidad, es difícil entender cómo cualquier narración, por obstinadamente específica que sea, puede lograr evitar todo tipo de implicaciones generales. Por lo que se refiere a lo que llamamos literatura, la pregunta afecta más bien a la composición y a tratar lo específico en parte *en aras* de lo general, una operación de la máxima obviedad en el caso de la novela. En la novela, lo específico, por ser en buena medida inventado, suele ofrecer menos resistencia a este objetivo. Aun así, esta doble codificación no está confinada a lo que convencionalmente llamamos literatura. Gerald Graff cree que las obras literarias se pueden distinguir de las denominadas expresiones en lengua ordinaria por el hecho de que «los mensajes transmitidos por discursos individuales no ejemplifican ningún mensaje ilustrativo más amplio, como hacen los discursos de una obra literaria».[116] Pero un hombre que presume ante sus compañeros de trabajo de sus hazañas sexuales puede provocar en ellos no sólo un juicio sobre sí mismo, sino determinadas especulaciones generales sobre las fanfarronadas, el sexismo, la arrogancia masculina y cosas parecidas.

En cierto sentido, todas nuestras experiencias son ejemplares. Nadie puede comprometerse a escribir un pensamiento o un sentimiento que sea en principio inteligible únicamente para sí mismo, ni siquiera el autor de *Finnegans Wake*. No es concebible que una emoción que yo pueda tener nadie más la tenga, en contraposición a las emociones que yo tengo y resulta que ellos no. Escribir ya es entregarse a una especie de creación de sentido compartido. Hay una dimensión de generalidad implícita incluso en la experiencia que más privada parezca, lo cual es parte de lo que hace posible la literatura.

Así pues, las denominadas obras literarias acarrean una doble lectura cuando

reaccionamos antes las situaciones concretas pero las inscribimos, pese a que sólo sea de forma inconsciente, en algún contexto menos específico. Como somos conscientes de que *Emma* es una novela, no entendemos que la relevancia de la conducta de la novela se detenga en sí misma, como haríamos con la vida de Florence Nightingale. Cuando esta estrategia dual asciende a ser deliberada, se conoce como alegoría. En el caso del realismo literario, comporta un equilibrio precario entre lo individual y lo general. Como las actitudes generales de un texto realista se encarnan en sus particulares concretos, esos particulares tienen que estar elaborados de la manera más convincente posible. De hecho, la literatura es la descripción de la realidad «más espesa» que tenemos. Pero entonces la consecuencia de ello podría ser debilitar la forma general que tiene una obra de mirar, alejando la atención del lector hacia los detalles que la representan. El texto tiene que aludir a algo más que a sí mismo, pero no a costa de la propia especificidad que vuelve persuasivas esas alusiones. Lo concreto es el medio de lo general, pero cabe la posiblidad de que acabe suponiendo un obstáculo.

El novelista Samuel Richardson escribe a su amigo William Warburton que no desea que sus lectores crean que su novela *Clarissa* es una descripción verídica de la vida real, pero no quiere confesar tampoco que es ficción. Hay diversos modos de interpretar lo que pretendía con ese comentario. Quizá buscaba que, aunque le agradaba que su historia tuviera visos de realidad, los lectores creyeran que los sucesos que representa hubieran sucedido realmente, puesto que su condición moral ejemplar podría verse comprometida con ello. El libro se convertiría entonces en otro reportaje más de la vida real, sin ninguna dimensión «típica» de él. Tal vez no consigamos comprender que la novela es por su propia naturaleza un relato sobre más mujeres que Clarissa, más hombres que Lovelace y más lugares que el Londres del siglo XVIII. Pero afirmar que el libro es ficción correría el riesgo de mermar su impacto realista, lo que indirectamente sabotearía también su condición de ejemplar. Los comentarios de Richardson a Warburton hacen pensar que pretendía suspender su historia en algún lugar entre la ficción y la realidad, asegurándose con ello lo mejor de ambos mundos.

Tratar algo como ficcional es, entre otras cosas, permitirse a uno mismo pensar y sentir acerca de ello, dejarse llevar por la imaginación, negar la sombría fatalidad de lo factual en nombre de lo virtual. Como las obras literarias son ficcionales en el sentido de que no están ligadas con fuerza a lo real, pueden ser ocasiones agradables para este tipo de actividad especulativa. Pueden abordar el empecinamiento de lo real con espíritu caballeresco, hacer girar hipótesis imaginativas en lugar de amoldarse sumisamente a los clamores del principio de realidad. Esta es una de las razones por las que la imaginación y la política radical han estado vinculadas tan a menudo. Aunque esta despreocupación de la realidad suponga guardar un poco las distancias con la obra, también puede significar una experiencia más intensa de ella. De hecho, Coleridge pensaba que cuanto más absortos estuviéramos en una obra literaria, menos

crédito le concederíamos, puesto que a su juicio ese crédito suponía un acto de la voluntad que una inmersión demasiado incondicional en el texto impediría. Las obras literarias tienen el poder de presentar las cosas en su presencia tangible y, por consiguiente, de atraer al lector a su interior; pero al igual que el fenomenólogo husserliano, también pueden liberarlas para que se contemplen desde una serie de ángulos distintos, combinando así lo palpable con lo provisional. En esta interacción de distanciamiento y atracción se reproducen de una forma inusualmente intensiva la conciencia dual o irónica que constituye el modo característicamente humano de pertenecer al mundo.

3

La suposición de que las obras de literatura son obras escritas inusualmente valiosas es de vigencia generalizada entre los teóricos. Stein Haugom Olsen escribe que «una obra literaria no se comprende, sino que se aprecia», como si se pudiera apreciar lo que no se comprende.[117] Para él, como hemos visto, el acto de interpretar un texto da por sentada una evaluación positiva del mismo. ¿Por qué iba uno a molestarse en interpretar una obra no canónica? Hay un sentido, pues, en el que la interpretación va a la zaga de la evaluación, y no al revés, como se suele suponer. Desde la perspectiva de Olsen, una descripción crítica debe centrarse en aquellos rasgos de una obra que justifican el interés invertido en ella por los miembros de nuestra cultura. Una interpretación válida es aquella que identifica las cualidades que clasifican la obra como una pieza artística de éxito. Así, la crítica no es en realidad *crítica*, en el sentido vulgar y corriente de la palabra. No es ninguna parte relevante de su labor señalar dónde una obra adolece de la distinción que de antemano damos por hecho que debe manifestar. Más bien, la palabra «crítica» en el léxico de Olsen equivale a la «apreciación» cultivada y erudita. Es menos probable que la «apreciación» deje entrar lo negativo que la mucho más repelente «crítica».

Con similar espíritu, Colin Lyas escribe que «será imposible definir la literatura a menos que citemos rasgos cuya posesión hacen de un texto escrito algo valioso de determinado modo».[118] La literatura para él es un término «de aprobación». Charles Stevenson cree que debemos preservar un sentido positivo o laudatorio de la palabra «poema», sobre la base de que un poema podría ser tan malo que no fuera siquiera un poema.[119] Así pues, todos los poemas son buenos poemas, igual que todas las salchichas son buenas salchichas (puesto que las malas no son salchichas siquiera). Gregory Currie afirma que «decir de algo que es literatura significa, salvo en determinadas circunstancias especiales, adscribirlo a un determinado tipo de valor».[120] Christopher New señala que las obras cuya calidad literaria es «mala y poco interesante […] no merecen el título honorífico de (buena) literatura».[121] Es importante reparar en el paréntesis. Es como si New se hubiera dado cuenta de repente que está a punto de descartar la posibilidad de que haya mala literatura, así que añade apresuradamente un «buena». El efecto de esta inserción es convertir la afirmación en una tautología: las obras malas y poco interesantes no son buenas obras. New también nos dice que cuando «comparamos los escritos literarios serios con la literatura de evasión estamos empleando la palabra “literatura” de un modo neutral y despojado de valor».[122] Parecería que lo que pasa por ser literatura seria y de evasión se pudiera determinar de manera neutral, un argumento que hasta el positivista más contumaz tendría reticencias para suscribir. Paul Crowther escribe en un excelente estudio de la estética que «seguramente no permitiríamos que todos los cuadros o poemas fueran considerados *ipso facto* obras de arte».[123] ¿Cómo se

supone entonces que debemos llamarlas? Tal vez sean obras de arte *malas*, pero eso no significa que no sean obras de arte, del mismo modo que un hígado enfermo sigue siendo un hígado. En este tipo de discusiones se suelen confundir los usos descriptivos y normativos del concepto «obra de arte».

¿Qué dice esta teoría de la mala literatura? Es posible afirmar, claro está, que la noción de mala literatura evita en este sentido ser un oxímoron, que alude a un miembro de una clase de obras muy apreciadas que no consigue estar a la altura de la promesa que hacen. Una tragedia espantosa de la Restauración o un texto pastoral neoclásico vacuo puede por tanto seguir considerándose acreedor del estatus literario en un sentido genérico, cuando no en el individual. O podríamos estar hablando de obras que aspiran a la eminencia de lo literario pero adolecen miserablemente de ella. Sin embargo, no se debe desechar el problema con tanta facilidad. Porque ya hemos visto que el denominado canon literario contiene una serie de obras que son bastante chapuceras. Del mismo modo, hay géneros enteros como el de la ciencia ficción que algunos considerarían no canónicos pero que, no obstante, han dado lugar a algunas obras concretas magníficas. Lamarque y Olsen distinguen entre literatura y entretenimiento superficial, pero hay infinidad de comedias exquisitas que pertenecen a ambas categorías. Y si las obras literarias son aquellas que demuestran reaccionar adecuadamente a un determinado tipo de tratamiento, entonces es cierto tanto de la buena novela popular como de Cervantes. ¿Es literatura la novela de P. D. James e Ian Rankin? En caso negativo, ¿por qué no? ¿Porque carece de la elegancia del lenguaje o la profundidad de visión que constituyen su requisito? ¿Pero qué hay de Robert Southey o Thomas Beddoes? Se les considera sin duda literatura, pero a diferencia de James y Rankin es dudoso que valga la pena leerlos.

Esta concepción de la literatura como un tipo de escrito intrínsecamente valioso tiene una historia muy concreta. Según ha expuesto Raymond Williams, en los siglos XVI y XVII el término «literatura» significaba realmente lo que entendemos hoy por alfabetización o erudición literaria, de tal manera que la expresión «un hombre de mucha literatura» aludía a una persona excepcionalmente muy leída.[124] Al rastrear la evolución del término «literatura» desde el siglo XVIII hasta la actualidad, Williams concluye que «la categoría que había parecido objetiva "todos los libros impresos", a la que se había adjudicado un fundamento social de clase, el "saber culto" y el dominio del "gusto" y la "sensibilidad", se convirtieron en un área necesariamente selectiva y autodeterminante: no toda la "ficción" era "imaginativa"; no toda la "literatura" era "Literatura"».[125] La crítica, como práctica que había desempeñado funciones tan diversas en el pasado, pasó a ser entonces el mecanismo principal de legitimación de esta «categoría especializada y selectiva» de artefactos literarios. La crítica válida es aquella que aprecia las obras válidas, y las obras válidas son aquellas que responden positivamente a la crítica válida. La crítica se convierte en el sumo sacerdote de estos ritos literarios, que preside con el debido sentido de su autoridad este proceso de autolegitimación.

En realidad, la metáfora religiosa tiene una significación más amplia. Williams sostiene que la idea de literatura «creativa» o «de imaginación» emerge por primera vez a finales del siglo XVIII como forma de resistencia a un orden social cada vez más prosaico y utilitario. Como tal, representa uno de los últimos destacamentos sitiados de la verdad trascendente en un entorno rígidamente pragmático. La imaginación trascendente y el capitalismo industrial temprano nacen de un solo golpe. La literatura y las artes se convierten en formas de religión desplazada, enclaves protegidos dentro de los cuales los valores ahora considerados socialmente disfuncionales pueden encontrar abrigo. Buena parte de nuestras concepciones de la literatura no se remontan más allá de este momento histórico bastante reciente.

Lo cierto, de todos modos, es que utilizar la palabra «literatura» de forma normativa en lugar de descriptiva conduce a un fango innecesario, además de a un buen número de prejuicios autocomplacientes. Es mejor tratar la palabra «literatura» como la palabra «intelectual». «Intelectual» no significa «de inteligencia fructífera». Si fuera así no habría intelectuales con la inteligencia nublada, lo cual dista mucho de ser cierto. La categoría es una descripción de un trabajo, no una mención de honor personal. De similar manera, se debería confinar la palabra «literatura» a los usos descriptivos. Medbh McGuckian es literatura, y también Maeve Binchy. Lo cual no quiere decir que los lectores no quieran a veces realizar distinciones cualitativas entre ambos. También deberíamos sacudirnos la indolencia intelectual de dar por sentado que una obra literaria es digna de serlo simplemente porque la institución literaria así nos lo dice.

Hay una forma de sopesar el valor de una obra literaria que seguramente sea exclusiva del siglo XX y que surge en una tras otra corriente crítica. Se trata de la concepción de que lo que es valioso del arte literario es la manera en que representa de forma nueva y visible los valores que damos por sentados, con lo que los expone a crítica y revisión. Derek Attridge escribe que «si el texto reconforta y reafirma confirmando simplemente prejuicios según algunas fórmulas verbales bien conocidas […] no se le puede llamar […] literatura».[126] Esta estética tiene su origen en la doctrina formalista rusa del «extrañamiento»: al distanciarse de nuestras percepciones, el poema las recupera del anquilosamiento en el que están sumidas habitualmente y las convierte en objetos de investigación fascinantes por sí mismas. Bajo esta doctrina subyace, a su vez, la oscura presencia de la fenomenología husserliana, con su cambio de enfoque del objeto del mundo al acto de conciencia «intencional». En el caso tanto del formalismo como de la fenomenología, colocamos la realidad entre paréntesis de forma provisional con el fin de centrarnos más atentamente en las operaciones mentales implicadas en el acto de percibirla.

La teoría de la recepción hereda esta doctrina, como queda bastante claro desde las primeras obras de Hans Robert Jauss. Jauss habla del «horizonte de expectativas»

frente a las que cualquier obra de literatura será aprehendida, significando con ello la totalidad de la estructura de suposiciones o el sistema de referencia cultural que el lector alumbra en el texto. Las obras estéticas cambian de valor y significado a medida que va variando su historia de recepción de un horizonte a otro, o cuando los propios horizontes cambian. Las obras más valiosas son aquellas que se distancian de las suposiciones de fondo contra las que se leen, convirtiéndolas en un objeto perceptible para el lector y, por tanto, liberándolo de sus constricciones.[127] En consecuencia, una obra que se limita a satisfacer las expectativas de lectura (por ejemplo, *Muerte en el Nilo*) debe tenerse en baja estima estética. El modelo presupone que las creencias y convenciones ortodoxas son estéticamente valiosas sólo en la medida en que podamos sacudírnoslas, un argumento que habría sido toda una sorpresa para Dante o Dryden. En realidad, Jauss se ve obligado bastante absurdamente a agrupar textos clásicos con otros «culinarios», o a empaquetar juntas las odas de Horacio con el último superventas, puesto que ningún tipo de obra pone en cuestión el horizonte de expectativas convencional.

Al igual que el formalismo, este argumento se toma al pie de la letra que las normas y percepciones vulgares y corrientes son pobres y que los sistemas conceptuales dominantes (lo que Jauss llama «significado afirmativo o institucionalizado») están condenados a ser restrictivos. El valor literario reside en trastocar o desviarse de la sabiduría social prevaleciente. Como con los formalistas, es una concepción negativa del mérito artístico. Eso mismo cabe decir en diferente sentido de Theodor Adorno, el esteta marxista más importante.[128] Lo nuevo es valioso en sí mismo y lo normativo está intrínsecamente calcificado. La posibilidad de desfamiliarizar las normas de forma no productiva queda excluida de antemano. El discurso social cotidiano está empañado y envilecido, de tal manera que sólo quebrantándolo, espesándolo, dislocándolo, condensándolo, realzándolo o reduciéndolo hasta que desaparezca se le puede convencer de que arroje unos pocos e inusuales retazos de valor. Tras la fascinación del modernismo por el lenguaje acecha una profunda desconfianza de sus manifestaciones cotidianas.

«La relación entre arte y sociedad —señala Jauss al estilo de Gadamer— debe ser entendida en la dialéctica de pregunta y respuesta».[129] Con ello quiere decir que la auténtica obra de arte plantea una pregunta a los valores sociales ortodoxos y que, al hacerlo, recibe una respuesta de nuevo cuño. Al mismo tiempo, la obra misma es interrogada de diferentes formas por diferentes generaciones de lectores de su propio horizonte de expectativas en evolución; y esta «fusión de horizontes», como las denomina Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*, en la que el momento de producción de un texto encuentra un instante específico en la historia de su recepción, puede entonces transformar el sentido convencional de una obra liberando significados que en su momento de producción no podía haber anticipado.

Una consecuencia de esta afirmación es que todos los textos literarios merecedores de serlo son en algún sentido radicales o subversivos; un detalle que sin

duda habría sido acallado tildándolo del último grito de vulgaridad intelectual si hubiera nacido del bando marxista,[130] pero que puede pasar por una especie de sabiduría cuando proviene del entorno políticamente más amable de la hermenéutica, la poética formalista y la teoría de la recepción. En un gesto vanguardista inocente, lo familiar se califica de irremediablemente banal. La experiencia cotidiana está necesariamente desacreditada. Sólo distanciando al distanciamiento, alejándose de los lugares comunes hasta que se vuelvan casi irreconocibles, podemos devolverles su integridad. Pero esto es en sí mismo una especie de dogma banal. Apenas se tiene en cuenta que muchas normas y convenciones rutinarias puedan ser positivas, que haya que cuidarlas en lugar de ponerlas en cuestión. ¿Qué pasa con las leyes que rigen el derecho de los trabajadores a renunciar a su puesto de trabajo? ¿Hay que percibir de otro modo la idea de que se debe castigar a los banqueros corruptos para que la norma se pueda volver objeto de crítica? No cabe duda de que hace falta poner en cuestión la convención que exige que todos los ciudadanos donen dos tercios de sus ingresos al emperador, pero no necesariamente las leyes que garantizan el derecho a percibir una indemnización si se es objeto de tortura.

La idea de que los sistemas conceptuales son intrínsecamente constrictores carece asimismo de fundamento. Si el estalinismo es un sistema así, también lo es el feminismo. ¿Y qué decir de la propia teoría de la recepción? El argumento refleja un prejuicio liberal contra las formulaciones doctrinales; ¿pero es que no hay doctrinas, programas o manifiestos liberales? Algunos sistemas de ideas son opresivos, mientras que otros habilitan. Se esperaría que quienes están maridados con el pluralismo fueran un poco más prudentes en este ámbito. No muchos liberales denuncian que la Constitución norteamericana, que es un texto doctrinal bastante bien formulado, es un fuero para la esclavitud. Lo que un régimen concreto de ideas no consigue asimilar (por ejemplo, las teorías de la pureza racial) merece con razón ser excluido. No todo margen es saludable, ni todo sistema está enfermo. Hay minorías no alineadas con las suposiciones dominantes a las que habría que cerrar la puerta a toda costa. Por ejemplo, la de los neonazis. «Dominante» no siempre significa «opresivo».

Jauss abandonaría posteriormente buena parte de su tesis o, al menos, la matizaría radicalmente. A su manera, acabó considerándola típicamente ideológica porque universalizaba un momento histórico específico (el del formalismo, el alto modernismo y la vanguardia) a la historia de la cultura en su conjunto. El momento histórico que alumbró la teoría es un momento revolucionario, descendiente directo del gobierno bolchevique, en el que algunos formalistas influyeron mucho, junto con algunos de sus colegas futuristas y constructivistas, en los círculos modernistas disidentes de París, Berlín y Viena y en las vanguardias izquierdistas de la Europa de entreguerras. No es raro que algunos de los experimentos culturales más fecundos del siglo XX, sobre todo el expresionismo y el surrealismo, nacieran de este periodo de agitación política. Hasta la teoría de la recepción, un producto más moderado y afable de este turbulento legado, se puede contemplar en el contexto de levantamiento

político.[131] El ensayo pionero de Jauss que proclamó la emergencia de esta corriente en la escena crítica se publicó en 1969.

Aun así, los conceptos de arte presentados por esta historia son tan limitados como sugerentes. No logran arrojar luz sobre las obras literarias que dependen de un pacto garantizado con sus lectores; sobre las que consideran que las convenciones les habilitan en lugar de ahogarlas; sobre las que no consideran que la experiencia común es vacua o engañosa; y sobre las que valoran el deseo de afirmar frente al impulso de subvertir. Todas estas obras no tienen por qué ser conservadoras. Podrían ser textos feministas en igual medida que neoclásicos. Además de desconfianza, hay cierta hermenéutica de la solidaridad. La política radical comporta afirmar prácticas comunes, además de desmitificarlas. Abarca tanto las ideas de Raymond Williams y E. P. Thompson como las de Max Ernst y George Bataille.

La afirmación de que el valor de la literatura reside en distanciarse de las normas cotidianas es un rasgo central de la rama de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser. La obra literaria «despragmatiza» las convenciones sociales, arrancándolas de cuajo de sus contextos corrientes y molientes y convirtiéndolas en objetos de escrutinio en sí mismas. Es como si el auténtico referente de la obra literaria no fuera tanto la realidad social como las normas que la regulan.[132] Hay aquí un paralelismo con la fenomenología, por la que el primer Iser se vio influido. Lo que está en juego no es tanto el objeto real como los modos mediante los cuales nos apropiamos de él.[133] Al hacer visible la *doxa* bajo la que vivimos, las obras de arte literarias plantean posibilidades proscritas por la sabiduría convencional. Pero como apenas sucede así, pongamos por caso, con grandes tramos del arte medieval, Iser se ve obligado a considerar «trivial» buena parte de él.[134] En este caso, el dogma encarcelador parecería ser su propio punto de vista liberal-modernista.

Todos nuestros sistemas conceptuales, sostiene Iser, deben excluir y desplazar, y la función de las obras literarias es resaltar lo que ha sido expulsado a empujones. Estas obras se ocupan de «el residuo ineludible que escapa al dominio de los sistemas implicados», un poco como también hacen para los deconstructivistas.[135] En realidad, llegados a este punto se puede decir que Iser ha ido a la escuela claramente con Derrida, reelaborando en parte su teoría de la recepción en términos posestructuralistas. En una comparación simplista heredada de esa corriente de pensamiento, los sistemas son casi siempre negativos, mientras que lo que no consiguen asimilar es invariablemente positivo. La obra de arte literaria, proclama Iser, «dibuja implícitamente un perfil del sistema dominante ensombreciendo explícitamente las zonas que rodean a todo ese sistema».[136]

Hay aquí cierto paralelismo con la teoría crítica marxista de Pierre Macherey.[137] El proyecto de Macherey consiste en mostrar que la obra literaria, al aproximarse a lo artístico para conferir una determinada forma a una ideología, por otra parte, amorfa, nace a pesar de sus mejores intenciones para poner de relieve los límites de esa

ideología. Esos límites señalan el lugar donde lo que la obra dice empieza a fundirse con lo que «no dice»; en otras palabras, en lo que quiera que su discurso censure porque es ideológicamente intolerable. Por lo general, la ideología se niega a reconocer sus propias fronteras, imaginando ingenuamente que su alcance es universal y eterno; pero la consecuencia de formalizarla u objetivarla de este modo es empezar a «hacer hablar» a sus lagunas, silencios y elisiones, todas las cuales nacen de que excluye determinadas realidades sociales. (El propio Iser, sin duda bajo la influencia de Macherey, escribe en su obra posterior *Prospecting* que la obra literaria «permite hacer presente lo que no se dice»).[138] Las semillas de esta sugerente teoría se hunden en la opinión de Louis Althusser de que la auténtica obra de arte abre una distancia interna entre sí misma y su contexto ideológico, una distancia que nos permite percibir el contexto de un modo distanciado y potencialmente emancipador.[139] Hay aquí una alianza fructífera entre el formalismo y el marxismo, aunque plantea tantos problemas como resuelve.

Una vez más —por nombrar tan sólo uno de estos problemas— el valor parecería residir firmemente en lo desviado y los desfamiliarizado. Hunde sus raíces en las grietas y ranuras de una ideología que carece de todo mérito en sí misma. La literatura parece situarse en el bando de los ángeles liberales y radicales, poniendo en cuestión el *statu quo* puramente en virtud de su forma objetivadora. Yo mismo acaté esta cuestionable línea en mi obra *Criticism and Ideology*, donde sostenía que el valor literario nacía de la capacidad de una obra para perturbar la ideología en el seno de la cual se sostenía.[140] Este detalle pasa por alto el hecho de que algunas ideologías son ingeniosas y productivas. «Un texto ficcional —escribe Iser— debe poner en cuestión por su propia naturaleza las normas habituales».[141] Esto quizá sea cierto de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, o de *El hombre sin atributos*, de Musil, pero nadie acusaría a *Mansfield Park*, de Austen, *Las torres de Barchester*, de Trollope, *Biggles in the Orient*, del capitán W. E. Johns o al calendario infantil de Rupert de actuar de forma transgresora, aun cuando todas sean obras de ficción. Es verdad que las novelas de Austen y Trollope pueden otorgar a estas normas un nuevo tipo de visibilidad, pero de ello no se desprende que las estén cuestionando. El efecto de convertir las convenciones que se dan por supuestas en objetos de escrutinio puede servir tanto para consolidarlas como para derrocarlas, un aspecto que esta teoría pasa nocivamente por alto.

Tampoco es verdad, como esta teoría a veces parece dar a entender, que actuemos basándonos en determinadas suposiciones sólo porque no somos conscientes de ellas, del mismo modo que es verdad que la ideología no es siempre inconsciente.[142] Es perfectamente posible estar alerta de la relatividad cultural de los valores propios al tiempo que uno se aferra a ellos desesperadamente. El filósofo Richard Rorty construyó una distinguida trayectoria académica a base de eso. La expresión «sé que soy un puritanito deprimente, ¿pero le importaría arrojar un rayo de luz del sol en mi reprimida existencia haciendo el amor a su hermana en la intimidad de su casa, en

lugar de delante de mi jardín?» no es ininteligible, aun cuando no sea cotidiana.

Es sorprendente el extremo hasta el que se ha extendido en nuestros días este argumento de la «desfamiliarización». El destacado teórico de la Escuela de Praga, Jan Mukařovský, atiende a las desviaciones innovadoras de una obra antes que a su reproducción de las normas existentes.[143] Aunque también esto sea válido en buena medida para la estética de Theodor Adorno, se puede encontrar igualmente en la semiótica de Umberto Eco, para quien los textos literarios suponen una reevaluación de los códigos que despliega en «una nueva conciencia del mundo».[144] Eco, sin duda, reconoce que estos textos pueden reforzar los códigos además de cuestionarlos: «Todo texto pone en peligro los códigos [mediante los cuales se constituye], pero al mismo tiempo los fortalece; revela posibilidades inesperadas en ellos y, por consiguiente, cambia la actitud del usuario hacia ellos».[145] Sin embargo, en general, Eco, el semiótico, está aquí llamativamente cerca de Iser, el teórico de la recepción. Para él, además, el lector está obligado, a través del trabajo de lectura, a someter sus normas espontáneas a un nuevo tipo de escrutinio. «El destinatario [del texto] —escribe— toma conciencia de nuevas posibilidades semiósicas [*sic*] y con ello se ve obligado a repensar el lenguaje en su conjunto, la totalidad de cuya herencia se ha dicho, se puede decir y se podría o debería decir».[146] La hipérbole de la afirmación la delata como versión actualizada de algunas apologías más anticuadas del estudio literario. El lector tiene el universo a sus pies, aunque ahora es un universo de signos y códigos, no de energías cósmicas y fuerzas trascendentes.

Existe incluso un equivalente estructuralista de esta concepción de la literatura, a pesar del llamativo antihumanismo del estructuralismo en general. Claude Lévi-Strauss escribe en *Tristes trópicos* que comprender otras culturas es comprender la propia, puesto que lo que encontramos en algunas culturas, asombrosamente disfrazado de algo poco familiar, son las mismas leyes inconscientes que rigen nuestro propio universo simbólico. El mito es la forma en que el Otro o el inconsciente piensa pueblos premodernos; pero este mismo Otro piensa también en nosotros y, por consiguiente, es sobre la base de la Otredad, paradójicamente, como nosotros y quienes parecen ajenos a nosotros podemos celebrar un encuentro genuino. Lo que nosotros y ellos tenemos en común es una estructura significante profundamente opaca a ambos. Curiosamente, pues, el hecho de que exista un inconsciente universal significa que las culturas aparentemente remotas están mucho más próximas a nosotros de lo que podemos imaginar; pero esto es también lo que da pie a cierto distanciamiento de nosotros mismos, pues acabamos mirándonos con ojos nuevos por el reconocimiento de los demás como parientes. Debemos vernos a nosotros mismos, señala Lévi-Strauss en una elegante floritura de *Antropología estructural*, como «un otro entre los demás».

Así, Lévi-Strauss no convierte en fetiche ni la diferencia, ni la identidad. Por una parte, el estructuralismo que fundó en el campo de la antropología representa una de las últimas grandes oleadas de la razón ilustrada, con su fe en la unidad fundamental

de la humanidad. Como judío y extranjero que era en Francia, Lévi-Strauss escribe tras la estela de la orgía de sinrazón conocida como Segunda Guerra Mundial, con su culto letal a la diferencia étnica. Pero en *Raza e historia* también defiende el pluralismo cultural y se resiste a la reducción de la diversidad a la identidad. Además, aunque Occidente y la «mente salvaje» compartan las mismas estructuras mentales profundas, eso no sitúa a los dos bandos en el mismo nivel. Por el contrario, Lévi-Strauss encuentra en las sociedades premodernas muchas cosas que son superiores a las de las civilizaciones modernas y de las que nos negamos a aprender por nuestra cuenta y riesgo. El humanismo «bien ordenado» que ve operar en la mitología tribal no es el humanismo dominador de Occidente; es más bien un humanismo que «no empieza por sí mismo, sino que devuelve las cosas a su lugar. Coloca el mundo antes de la vida, la vida antes del hombre y el respeto a los demás antes del amor a sí mismo».[147]

No cabe duda alguna de que el estructuralismo, en apariencia el modo teórico más libre de valores y tecnocracia es (al menos en manos de su lamentablemente desaparecido fundador) una cuestión profundamente ética. Hoy, cuando todo lo sucedido hace diez minutos es ya historia antigua, hasta la propuesta más mesurada de que algunos rasgos del pasado eran más estimables que algunos aspectos del presente es probable que se ridiculice como nostalgia primitivista. A pesar del hecho de que Lévi-Strauss elevaba coherentemente el poder cognitivo de la ciencia sobre el del mito, y que estaba profundamente comprometido con la historia de su propia época, su admiración por los pueblos tribales sólo parecería sentimentalismo ingenuo a los comerciantes de futuros. Al leerle después del nacimiento de una política medioambiental que, sin embargo, apenas existía en su época, es posible ver que cierta ecología, tanto natural como espiritual, es uno de sus temas duraderos de principio a fin. En sus escritos posteriores concluyó en tono elegíaco que era demasiado tarde para que el mundo se salvara y que habíamos perdido para siempre los valiosos recursos de *la pensée sauvage*.

El escepticismo de lo normativo que marca la ética literaria que estoy analizando es aún más pronunciado en el caso del posestructuralismo. Para Roland Barthes y Jacques Derrida, el valor parecería residir inequívocamente en lo que logra zafarse de la estructura y trastoca el sistema, como si lo marginal, lo aberrante y lo no asimilable fueran siempre y en todo lugar fuerzas disidentes. Es posible ver que este dogma universalista nace de una fase desencantada de la historia política reciente, que no puede encontrar rasgo alguno de mérito en las normas y prácticas de la vida cotidiana. Pero también es una forma de elitismo de izquierda, con una larga y deshonrosa historia en el pensamiento francés. Si Wittgenstein tiene una confianza demasiado ciega en el lugar común, la mayoría de los teóricos franceses de nuestra época lo desdeñan en exceso.[148] Pocos autores contemporáneos han seguido el ejemplo en este aspecto de Mijail Bajtin, cuya obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* consigue el inusual

logro de convertir una poética del extrañamiento en una fuerza política mundana a través del concepto de carnaval. En la obra de Bajtin, asombrosamente, una práctica popular se convierte en un pedazo de subversión vanguardista. Lo que deconstruye la arrogancia del poder no es un texto, sino un festival de la gente corriente. Y como el carnaval es afirmativo y utópico además de satírico y ridiculizador, aúna estética positiva y negativa. Lo mismo se puede decir en un sentido distinto del teatro de Bertolt Brecht. La vida cotidiana ya no es lo contrario de lo perturbador y desfamiliarizador. Al contrario, es el terreno mismo sobre el que tienen que ser descubiertos.

Aun así, el carnaval no es vida ordinaria en la mayoría de las situaciones cotidianas. También es un aleccionador ejemplo de que es poco probable que desbaratar las convenciones cotidianas las desplace. A la mañana siguiente de esta orgía de irreverencia, cuando las barricas de vino vacías y los trozos de pastel de carne están desperdigados y amanece con un millar de resacas, esas convenciones ya se están introduciendo discretamente en su sitio, sin duda de forma más autoritaria debido a la resiliencia de la que han hecho gala ante semejante mofa generalizada.

Por último, hay un ala wittgesnteiniana de la doctrina de que el valor literario reside en mantener nuestras suposiciones habituales abiertas a la inspección crítica. David Schalkwyk ha defendido que las obras de literatura «hacen visibles las condiciones de posibilidad del lenguaje mismo», lo que equivale a decir las formas de vida práctica con las que el lenguaje, a los ojos de Wittgenstein, está tan profundamente entrelazado. Desde el punto de vista de Schalkwyk, el arte «lleva a cabo un cambio de aspecto que muestra el grado hasta el cual lo que somos capaces de ver viene determinado por las relaciones conceptuales *instituidas* entre los objetos de nuestro mundo […] el poder desfamiliarizador de lo literario, que es el granito de arena de verdad del formalismo, le permite *escenificar* modos históricamente específicos de apropiación y reapropiación del mundo y de consolidarlo como “esencia”».[149]

Así pues, lo literario es una versión de la investigación gramatical que Wittgenstein consideraba la única tarea propia de la filosofía. Al ofrecernos imágenes del entrelazamiento inseparable del lenguaje y el mundo, revela algo que ya está imperceptiblemente ante nuestros ojos. Al desnudar el proceso mediante el cual unas relaciones conceptuales consolidadas determinan nuestras formas de ver, las obras de arte literario cumplen la función de arrancarnos de ellas, liberándonos a otras formas de percibir. La literatura, como cualquier otro lenguaje, asimila el mundo en su seno; pero lo hace de un peculiar modo deliberado, permitiéndonos comprender la naturaleza de nuestras formas de vida y juegos de lenguaje de manera más vigilante de lo habitual. Esta argumentación, además, atribuye a la literatura una fuerza intrínsecamente crítica. «Lo literario —escribe Schalkwyk parafraseando a Stanley Cavell— es capaz de explorar y agitar los niveles de acuerdo más profundos de los que depende no sólo nuestro lenguaje, sino también nuestro sentido de la identidad y

del mundo que compartimos y por el que luchamos».[150] Pero no todo lo que llamamos literatura hace algo tan traumático. Quizá Schalkwyk esté pensando más en Sholojov o en Dos Passos que en «Little Lamb, who made thee?», de Blake.

Si hay un crítico que se ha resistido tenazmente a la opinión de que las obras literarias nos seducen para imbuirnos de un espíritu de autocrítica, ese es Stanley Fish. A juicio de Fish, toda esta concepción está absolutamente equivocada. De hecho, es la fantasía epistemológica más absoluta. Desde su punto de vista, desenterrar las suposiciones más profundas y exponerlas a la plena luz del día, aun cuando se pudiera, serviría de muy poco o nada. Es cierto que el resultado sería probablemente poner freno a esas suposiciones, puesto que ese tipo de creencias tan fundacionales operan sólo cuando nos olvidamos cómodamente de ellas. La conciencia de las mismas sería su ruina. Lo único que sucedería, en todo caso, es que colocaríamos en su lugar otro conjunto de suposiciones, que entonces acabarían siendo a su vez familiares para nosotros.

No obstante, en opinión de Fish, semejante maniobra no es posible de hecho. Significaría tratar de salir de nuestra piel o levantarnos a nosotros mismos tirando de los cordones de los zapatos, puesto que esas convenciones tan profundas son lo que constituye en primera instancia nuestra identidad. Para que el yo objetive lo que le hace ser lo que es, debe situarse fuera de sí en algún espacio metafísico exterior, lo que es una ilusión racionalista. Para Fish, el sujeto es efectivamente prisionero de sus creencias, que ejercen sobre él un poder rigurosamente determinista. No podemos preguntar de dónde provienen nuestras creencias, puesto que la respuesta a esa pregunta vendría determinada por las creencias mismas. No podemos pensar en nosotros mismos al margen de nuestro prejuicios y valores fundamentales, ya que únicamente podemos pensar en virtud de ellos. No podemos enfrentarlos porque ellos mismos establecen las condiciones bajo las que se desarrollarán esos enfrentamientos. Son, en una palabra, trascendentales. Lo que quiera que yo crea que puedo imaginar más allá de mi marco de referencia familiar debe en realidad ser un producto de ese marco y, por tanto, no puede quedar fuera de su alcance en absoluto. Mantener cierta distancia con nuestros valores y principios para analizarlos críticamente sólo se puede llevar a cabo en un contexto, y ese contexto está moldeado por nuestros valores y principios. Únicamente es posible objetivar minuciosamente las propias creencias cuando uno ya no las sustenta y, por tanto, cuando ya no sería productivo hacerlo. Una vez más, una epistemología radical resulta tener consecuencias conservadoras. Todo aquel occidental que se imagine capacitado para someter la forma de vida occidental a una crítica fundamental se estará engañando. ¿Dónde demonios va a colocarse para hacerlo?

Cómo puede alguien llegar a modificar sus convicciones es algo destinado a ser una especie de misterio. No en virtud de alguna evidencia nueva, puesto que hemos visto ya que en el mundo de Fish nuestras convicciones determinan en primera instancia lo que valdrá como evidencia, y entonces no podrán ser puestas a prueba

por ella. Tampoco mediante la reflexión crítica, puesto que esta también dependerá de nuestra actual situación. Para esta teoría no hay punto medio entre ser una víctima indefensa de la visión del mundo propia y una visión neutral inexistente. Uno siempre está en algún sentido en el interior de su propia cultura y, por tanto, es cómplice de ella. Lo que parecería que está en el exterior es, o bien una fantasía proyectada desde el interior, o bien otra matriz interpretativa completa; una matriz que, al ser radicalmente inconmensurable con la propia, no puede ejercer influencia práctica sobre ella y, sin duda, no es capaz de someterla a una crítica vehemente.

Fish no reconoce que todas las culturas y sistemas de creencias tienen fronteras difusas y categorías ambiguas, una perspectiva que cuestionaría su rigurosa distinción entre dentro y fuera. De hecho, siente una aversión profunda por el menor atisbo de indeterminación, que efectivamente significaría la ruina de su teoría. Tampoco ve que haya dentro de las normas y convenciones algo que tenga el poder para desbaratarlas. Pasa por alto el hecho de que las formas de vida pueden generar formas que apuntan más allá de ellas. En realidad, pueden apuntar en última instancia a su disolución absoluta. Como tales, están al mismo tiempo «dentro» y «fuera» de esas formas de vida. Es esto lo que tradicionalmente se ha conocido como crítica inmanente, y para lo que el nombre más reciente es deconstrucción. La deconstrucción ocupa la lógica de un régimen (ya sea textual o político) desde el interior con el fin de desvelar cómo ese sistema de sentido nunca es enteramente congruente, y cómo es en los puntos donde patina y se contradice donde podría empezar a deshacerse. Por tanto, no hay necesidad de suponer que alguna crítica que uno pueda comprender deba entrar en colusión con el sistema dado y que haya otra que se deba lanzar desde algún punto arquimédico más allá de toda comprensión.

En el periodo comprendido entre el formalismo ruso y el nacimiento de la teoría de la recepción, la aparición de nuevas teorías culturales coincidió con el declive de razones humanísticas más antiguas para el estudio de la literatura. Esto es tan cierto de Viktor Shklovsky como de los insurgentes de 1968. Se estaba volviendo más difícil afirmar que la literatura era una fuerza de transformación moral, o que nos ponía en contacto con verdades trascendentes. Se reclamaba alguna función menos inverosímilmente directa para que reparara la condición humana; y una de las soluciones, como acabamos de ver, fue que las obras literarias realizaban su labor moral desenmascarando la naturaleza arbitraria de códigos, normas, convenciones, ideologías y formas de cultura en las que vivíamos.

Jonathan Culler entiende que el estudio de la literatura comporta una «expansión del yo»; pero ya no es una cuestión de enriquecimiento moral como lo era para el humanismo literario tradicional. Más bien, se trataba, una vez más, de alimentar «la conciencia de los modelos *interpretativos* que informan nuestra cultura»;[151] un objetivo demasiado intelectualista para satisfacer a los humanistas literarios, incluso

demasiado intelectualista *tout court*. En este sentido, los textos modernistas o vanguardistas son las obras más típicas de la literatura mundial, por emplear una expresión de Viktor Shklovsky, puesto que exponiendo de forma tan audaz sus modos de creación de sentido representan lo que hay implícito en otros artefactos literarios. Al estilo convenientemente modernista, la literatura nos mejora moralmente haciendonos más autocríticos, más conscientes, más flexibles, más provisionales, más abiertos y más sólidamente escépticos de las ortodoxias. La función política de las obras literarias no es conducir a un público teatral iracundo hasta el ayuntamiento, sino protegernos del fascista que llevan dentro.

En buena medida se trata de una función negativa de los estudios literarios, pues implica una crítica de lo real más que de una imagen de lo posible. También encaja a la perfección con determinadas suposiciones liberales de clase media. Sostener las convicciones propias de forma apasionada parecería ser claramente inferior a mantenerlas con cierta distancia. (Aunque hay otras posibilidades: el historiador A. J. P. Taylor comentó en una ocasión que tenía convicciones extremas, pero que las defendía moderadamente). El argumento conserva algunas huellas del legado humanista, si bien con cierto grado de emoción. No dice casi nada acerca de cómo debemos vivir una vez que se han limpiado las puertas de la percepción; pero asigna al estudio de la literatura un papel modesto en la alteración de nuestra posición en el mundo, lo que tal vez sea lo mejor que este humanismo residual puede extraer en una era de la deconstrucción.

La deconstrucción marca el momento en el que el declive del legado humanista se altera para convertirse en un antihumanismo militante. En consecuencia, para un crítico como Paul de Man la obra literaria representa la verdad de nuestra condición no en su potencia imaginativa o *élan* creador, sino en su desconcierto y autoceguera, su ineluctable *mauvaise foi*, su incapacidad para extraer sus afirmaciones de verdad de las artimañas del lenguaje figurativo y de las trampas de la mistificación.[152] Los dos términos de la expresión «humanista liberal» empiezan ahora a separarse. La literatura es el conocimiento negativo de la existencia humana. Ahí, al menos, podemos dar un nombre a la falta de fundamento de nuestros proyectos, a la naturaleza ficconal del yo, a nuestro exilio de la realidad, a los gestos retóricos que acabamos confundiendo con la verdad. Las obras literarias todavía pueden verse como acontecimientos, pero ahora son actos echados a perder, realizaciones maltrechas. Como su medio es esa dualidad sin fondo conocida como lenguaje, difícilmente podría ser de otro modo. El «discurso», el uso del lenguaje en situaciones prácticas con fines estratégicos, siempre es susceptible de ser anulado y dejado atrás por el «lenguaje», entendido como las operaciones anónimas, textualizadoras y deconstructivas del propio medio lingüístico. Al volver la vista atrás, sorprende cómo la sensibilidad de Paul de Man sintoniza tan precisamente con el clima de una era desencantada políticamente.

Quizá la deconstrucción vea la obra literaria como un acto simbólico que pretende

conseguir determinados efectos en un contexto concreto; pero lo hace en su mayor parte sólo para mostrar con un triunfo mal reprimido que este acto se convierte inevitablemente en dolor; que sus efectos se vuelven contra sí, sus afirmaciones de verdad se equivocan, sus intenciones no consiguen acertar y la determinación de su contexto se hunde sin forma… y todo esto a manos de una fuerza traidora conocida como lenguaje. No es difícil entender que esta ideología literaria forme parte de una frustración generalizada acerca de la naturaleza de la acción constructiva tras la estela de finales de la década de 1960. Pese a toda su energía intelectual y su fertilidad, la deconstrucción (en realidad, el posestructuralismo en general) significó una cierta pérdida de coraje político; un recelo de formas ambiciosas de acción, por ejemplo, en la estela de una historia en la que este tipo de proyectos había alimentado con demasiada frecuencia consecuencias monstruosas. Tras el miedo de Paul de Man a este tipo de política subyace una historia personal de compañero de viaje del fascismo, por lo que la idea de que el texto literario desenmascara la falta de fundamento de toda acción e identidad tal vez sea, entre otras cosas, un mecanismo de compensación simbólica. En este sentido, hay algo que la teoría de Paul de Man trata de hacer, cualesquiera que sean sus dudas sobre la eficacia de los actos performativos.

4

LA NATURALEZA DE LA FICCIÓN

1

Tal vez la teoría de la ficción sea el aspecto más arduo de la filosofía de la literatura, además del que ha despertado la atención académica de forma más continua. Por alguna curiosa razón, los comentarios sobre el tema no sólo han dado lugar a las intuiciones más penetrantes, sino también a una cuota algo mayor de lo que le corresponde de banalidades bochornosas. Gregory Currie, por ejemplo, nos informa de que «decimos que una inferencia es razonable cuando cuenta con un alto grado de razonabilidad, e irrazonable cuando su grado de razonabilidad es muy bajo».[153] Peter Lamarque nos recalca el hecho de que «los personajes de ficción, como el señor Allworthy o la señorita Bridget, no existen como personas en el mundo real».[154] También afirma que «lo ficticio es lo inventado», una proposición de la que nos despediremos ahora para dudar un poco más adelante.[155] Un autor nos dice que «no estamos obligados a afirmar que una proposición ficcional como “Sherlock Holmes vivió en Baker Street” debe ser entendida literalmente y que habla de Sherlock Holmes o de Baker Street, respectivamente».[156] Margaret Macdonald llega a toda prisa con la noticia de que «las novelas de Jane Austen sí existen».[157] Lamarque y Olsen escriben que «el interés que la literatura tiene por los seres humanos, lo tiene porque la literatura posee contenido interesante desde el punto de vista humano, ya que lo que la literatura expone o dice concierne a los lectores como seres humanos».[158] «La novela —nos revela Grant Overton— emplea palabras, en su mayoría desprovistas de la apoyatura del rostro, la voz y el gesto».[159] «Proust —aprendemos de Gregory Currie— difícilmente podría haber transmitido todas las sutilezas de *En busca del tiempo perdido* sin emplear palabras».[160]

Sin embargo, las banalidades quedan compensadas con creces por las extravagancias. La filosofía de la ficción está repleta de paradojas y acertijos. Christopher New pregunta si es verdad que el planeta Plutón existe en las historias de Sherlock Holmes, aun cuando no se hubiera descubierto todavía en aquella época.[161] También inquiere si Ofelia tiene un número de dientes determinado o indeterminado y si en el universo de *La Iliada* es verdad que en el siglo XX se iba a inventar la penicilina. Peter van Inwagen defiende la tesis de que hay criaturas ficcionales y que todas y cada una de ellas existen.[162]

De similar manera, R. Howell está profundamente convencido de que Sherlock Holmes existe.[163] A. P. Martinich y Avrum Stroll dan un paso más y sostienen que es una criatura de carne y hueso.[164] En un ensayo clásico, David Lewis coincide con él sin reservas.[165] Thomas Pavel proclama que los personajes de ficción existen sin ser existentes.[166] La mayoría de los filósofos de la literatura cree que Sherlock Holmes tiene cerebro e hígado aun cuando las narraciones no hagan referencia a estos órganos, pero se ha discutido mucho la cuestión de si tiene algún lunar en la espalda.

David Novitz cree que la nave *Enterprise* tiene realmente un escudo de calor. También piensa que el señor Pickwick es real y que Sam Weller puede verle aunque nosotros no podamos.[167] Para el filósofo Alexius Meinong, un círculo cuadrado es un objeto aunque no exista, igual que para algunos filósofos de la literatura lo es Heathcliff.[168] La reacción que alguien experimente ante una novela puede incluso contribuir a determinar su nacionalidad. Una de las preguntas de un examen para extranjeros que querían adquirir la nacionalidad británica era: «¿Dónde vive Santa Claus?». Este es un ejemplo de la afirmación de Roy Bhaskar de que las entidades no existentes pueden producir efectos causales reales en el mundo de las entidades existentes.[169]

Joseph Margolis afirma que «en una novela no hay frases acerca de una persona real que puedan ser verdaderas».[170] Si es cierto, entonces no había ninguna necesidad de que Raymond Williams abandonara una novela que estaba escribiendo sobre un diputado laborista que fingía haber sido ahogado cuando un diputado laborista real hizo precisamente eso. En todo caso, él estaría escribiendo una obra de ficción. Gregory Currie cree que «es posible que dos obras sean semejantes en sus estructuras verbales (de arriba abajo, hasta en los detalles de la ortografía y el orden de las palabras) y que, sin embargo, una sea de ficción y, la otra, no».[171] David Lewis sostiene que pudo haber un hombre desconocido para Arthur Conan Doyle cuyas aventuras coincidieran por casualidad con las de su héroe en todos los detalles, y que podría incluso haberse llamado Sherlock Holmes, pero que los relatos no tratan sobre él.[172] Kendall Walton insiste en que cuando sentimos miedo al ver una película de terror, sólo tenemos miedo «ficcionalmente», no de verdad.[173] También cree que hacia las personas no existentes no podemos experimentar sentimientos reales, sino sólo ficcionales.[174] «En el caso de algunas [narraciones] —prosigue— es ficcional que el narrador hable o escriba no ficcionalmente; pero en otros es ficcional que está creando una ficción».[175] Como el lector habrá apreciado, casi todos estos comentarios revelan un dato asombroso sobre los filósofos de la literatura: su conocimiento de las obras literarias parece componerse enteramente de las historias de Sherlock Holmes, junto con la primera frase de *Ana Karenina*, de Tolstói.[176]

Ficción y literatura no son sinónimos, a pesar de que Jonathan Culler afirme que «leer un texto como literatura es leerlo como ficción», y de que Morse Peckham opine que lo que convierte en literaria a una obra es su dimensión ficcional.[177] *La vida de Samuel Johnson*, de Boswell, y *The Spirit of the Age*, de William Hazlitt, suelen catalogarse como literatura, pero ninguna de las dos es ficcional, ni se lee como tal en general. Tampoco lo son un buen número de obras que se catalogan como literarias, desde los discursos de Cicerón y las historias de Roma de Tácito hasta *El avance del saber*, de Bacon, las máximas de La Rochefoucauld, los escritos sobre teatro de Lessing, *Rural Rides*, de Cobbett, o los ensayos de Emerson y

Macaulay. No es necesario que leamos estas obras como si fueran de ficción para que las consideremos literatura. La literatura no se circunscribe a la ficción, y la ficción no es la única condición de la literatura. Eric Hobsbawm escribe del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, al que algunas personas consideran sin ambages una obra escandalosamente ficcional, que «como retórica política tiene una fuerza casi bíblica. En pocas palabras, es imposible negar su contundente fuerza como literatura».[178]

«Corresponde al lector decidir —escribe John Searle— si una obra es o no literatura, pero si es o no ficción corresponde decidirlo al autor».[179] Al igual que más de un aforismo, esta sentencia es de una precisión dudosa. Si un texto es o no literario le corresponde decidirlo a más de un lector (Searle limita sin duda el término literario a la cuestión del juicio de valor), mientras que una lectura «ficcionalizadora» generalizada puede invalidar las intenciones no ficcionales de un autor. Searle afirma que el criterio para determinar si un texto es o no una obra de ficción debe residir en las intenciones de su autor. Monroe Beardsley sostiene igualmente que el concepto de arte es genético, pues incluye una referencia especial a lo que el artista se propone hacer o piensa que está haciendo. Robert Brown y Martin Steinmann insisten en que «un discurso es ficcional porque el hablante o escritor se propone que lo sea».[180] Pero si escribo de determinado modo sobre un determinado tema en una determinada situación, seguramente se va a entender que estoy escribiendo ficción con independencia de lo que me proponga. E incluir en la portada de un libro «Un relato verídico» no marca ninguna diferencia. Es probable que una descripción sensacional de que una persona ha sido abducida por extraterrestres, que explote todos los recursos habituales de la ciencia ficción y que esté colocada en las librerías junto a los libros de Arthur C. Clarke sea entendida como ficción, aun cuando la novela se hubiera escrito en una nave espacial que estuviera viajando a toda velocidad hacia otra galaxia.

Y a la inversa; tal vez me proponga que mi relato sea de ficción y vea que todo el mundo lo entiende como una descripción de hechos reales. No es sólo la intención del autor lo que determina la respuesta del lector. Del mismo modo que una lectura «ficcionalizadora» puede invalidar la intención del autor de crear una obra de no ficción, igualmente un lector puede entender que una obra concebida como ficción es de no ficción. Se conoce el caso de un obispo del siglo XVIII que arrojó al fuego *Los viajes de Gulliver* mientras exclamaba indignado que no se creía una palabra de lo que allí se decía. El obispo estaba desestimando por ficticio un texto que pretendía ser verídico pero, en realidad, era de ficción. Stein Haugom Olsen acierta cuando entiende que las intenciones del autor vienen determinadas institucionalmente, lo cual es cierto de muchas más cosas que la ficción.[181] Es imposible que una niña aspire a convertirse en neurocirujana si vive en una sociedad en la que la idea de que las niñas sean otra cosa que criadas es literalmente inconcebible. Los objetos de nuestro deseo, arrepentimiento, culpa, ensoñación, etcétera, nos vienen dados por nuestras formas de

existencia social.

Se podría replicar que considerar ficcional un relato de acontecimientos reales no altera el hecho de que sea ficcional, puesto que así es como el autor lo concibió. Y lo mismo se puede decir de que se interprete como verídico un texto ficcional. Pero aunque el autor del Evangelio de San Juan pretendía sin duda que su obra fuera verdadera, hoy día muchas personas lo calificarían de ficción. Y esas personas seguramente aducirían que su juicio al respecto aniquila el del autor. De todos modos, un escritor sabe la mayor parte de las veces si lo que está escribiendo es cierto o inventado, pero esto sólo zanja el asunto de si es ficción o no ficción en el sentido más técnico. Quienes apelan aquí a la intención del autor suelen adolecer de un concepto de ficcionalidad demasiado angosto. Es nuestra decisión creer en la palabra de un autor acerca de si su obra es o no verdadera; pero aun cuando afirme que lo es, difícilmente puede impedirnos que la utilicemos como una oportunidad para fantasear, o que descubramos en ella algún significado ejemplar, o que la tratemos de forma no pragmática… todas las cuales son facetas de lo que denominamos ficción. Tampoco nos puede impedir que prestemos la principal atención a su lenguaje, su estructura narrativa o aspectos semejantes, o que interpretemos su contenido en función de su forma, o que ignoremos aquel por completo para concentrarnos en esta.

En este sentido, determinar la condición ficcional o no ficcional de una obra apelando a la intención de su autor es simplificar exagerada y drásticamente el significado de la ficcionalidad. En cualquier caso, una intención original puede verse desbancada con el paso del tiempo. Yo mismo, que soy un torpe dibujante, podría haberme propuesto que uno de mis patéticos dibujos representara a un elefante, pero que la imagen final se pareciera tanto al duque de Edimburgo por el par de medias gruesas que le hubiera puesto que ahora todo el mundo se refiriera a mi dibujo como si fuera el duque, incluido yo mismo. Frank McCourt no pretendía que *Las cenizas de Ángela* fuera una novela, pero después de que millones de lectores la hayan tratado como tal, parece al mismo tiempo perverso y pedante retirarle el título de ficción. Eso no quiere decir que lo que refleja no sucediera realmente. La obra es al mismo tiempo ficción y memorias.

Olsen apunta que «no es preciso ser muy sagaz para reconocer que “ficción” y “literatura” son conceptos distintos», pero es porque el de literatura para él es un término de valor y algunas ficciones (por ejemplo, los géneros populares) no están investidos de semejante honor.[182] Sostiene que toda la literatura es ficción, pero no viceversa. Es verdad que no toda la ficción es literatura si en la categoría de ficción se incluyen, por ejemplo, los chistes. Sin embargo, es más discutible sostener que no toda la ficción es literatura porque no se incluya en la categoría a las novelas populares. Tampoco se da el caso de que toda la literatura sea ficción, como acabamos de señalar. Un comentarista indica que está admitido generalmente que «la ficcionalidad es un rasgo necesario (aunque no suficiente) de la definición de literatura»,[183] pero en realidad, como los otros rasgos del «parecido familiar» que

hemos examinado, tampoco lo es.

Culler piensa que la ficción consiste en «contar historias»,[184] pero las formas literarias no narrativas como la lírica o las elegías también son ficcionales, sobre todo en el sentido de que suministran material para la fantasía. Joseph Margolis considera que nadie podría calificar con razón de ficción los sonetos de Shakespeare ni las odas de Keats, pero es difícil entender por qué no.[185] La ficción es en primera instancia una categoría ontológica, no un género literario. Un poema lírico apasionado y sincero es tan ficcional como *Lolita*. Que los textos sean o no de ficción depende de cómo se comportan y de cómo los tratamos, no principalmente de una taxonomía ni, sin duda, de si son verdaderos o falsos (como veremos en un instante). Tampoco hay ninguna buena razón para restringir el término ficción a la narración en prosa, como hacen algunos teóricos. Sólo en el siglo XIX la ficción se volvió más o menos sinónima de la novela. Confinar la aplicación del término a las narraciones en prosa significa sencillamente que es muy probable que pasemos por alto algunos aspectos relevantes de la poesía y el teatro, así como algunas afinidades significativas entre estas formas. Fredric Jameson propone incluso sustituir el término «narración» por el de «ficción», lo cual es difícil comprender que resulte muy útil.[186] Ignora la existencia de narraciones no ficcionales, así como de ficciones no narrativas.

Bennison Gray, adoptando como siempre el punto de vista de una persona corriente, nos informa de que «una ficción es una afirmación que se refiere a un suceso inventado, un suceso que ha sido inventado o fingido en lugar de que haya ocurrido realmente».[187] Pero la distinción entre hecho y ficción no es en modo alguno tan inamovible como esta afirmación hace pensar y se suele difuminar a medida que retrocedemos en el tiempo. Cicerón entendía que el historiador también debía ser un artista, mientras que Quintiliano consideraba que la historiografía era una especie de poesía en prosa. Isócrates y otros colegas suyos de la Grecia antigua concebían la escritura de historia como una rama de la retórica. En la antigüedad, la historiografía podía incluir mito, leyenda, fervor patriótico, edificación moral, justificación política y una veta inusual de virtuosismo estilístico (Salustio, Livio, Tácito). Raras veces se ocupaba sólo de hechos.

Casi todos los filósofos de la ficción actuales adoptan el punto de vista, al menos tan antiguo como sir Philip Sidney, de que las proposiciones ficcionales no son ni verdaderas ni falsas, ya que no pretenden ser en primera instancia aseveraciones genuinas. Al igual que los juicios estéticos de Kant, o que una proporción numerosa de afirmaciones ideológicas, su forma es la de auténticos informes sobre el mundo; pero es engañoso. Lo cierto es que operan de manera retórica, registrando valores y actitudes disfrazados de descripciones de cómo son las cosas. Como es natural, no es que la no ficción sea siempre asertórica o asertiva y que la ficción nunca lo sea. Las obras ficcionales suelen presentar con mucha frecuencia proposiciones auténticas, como el hecho de que en la década de 1940 se libraba una guerra mundial; mientras que los textos no ficcionales, como las instrucciones de seguridad, pueden estar

compuestos de advertencias u órdenes. Los documentos de un examen se componen de actos de discurso no asertóricos conocidos como preguntas. Sólo una pequeña parte de nuestro discurso cotidiano consiste en describir cómo son las cosas. Los chistes pueden hacer uso de afirmaciones verdaderas al tiempo que suspenden temporalmente su valor de verdad. El estatus de las afirmaciones puede variar cuando estas pasan del «lenguaje» al «discurso», de proposiciones generales sobre el mundo a rasgos de manifestaciones o actos de comunicación concretos. Una afirmación de una novela que podría considerarse ni verdadera ni falsa (porque no está concebida como afirmación) puede acabar siendo verdadera o falsa cuando se pronuncia en un bar. O una aseveración que fuera falsa ahora volverse verdadera más adelante. Hobsbawm señala que lo que el *Manifiesto comunista* de 1848 tiene que decir sobre el alcance global de las clases medias no era cierto en aquella época, pero que se ha vuelto cierto en nuestros días. El documento describe nuestra época mejor que aquella en la que se redactó.[188]

En cualquier caso, dejar al margen el asunto del valor de verdad de una obra no la convierte de forma automática en ficción. Podemos simplemente no preocuparnos de si las afirmaciones de un anuncio son ciertas y no darles importancia, lo cual no quiere decir necesariamente que lo tratemos como ficción. Quizá no lo utilicemos como ocasión para fantasear, ni de ningún otro de los modos por los que podemos «ficcionalizar» un texto. Y a la inversa: no tenemos que ignorar la verdad o falsedad de las declaraciones ficcionales, aun cuando el término «novela» de la portada nos invite a hacerlo. Siempre podemos seguir percibiendo lo torpe e imprecisa que es la explicación de un autor sobre la fabricación del whisky de malta. Y esto, como veremos más adelante, puede de vez en cuando socavar el efecto ficcional. También es posible que apreciemos mucho un texto porque su visión del mundo nos resulte profundamente verdadera, por mucho que sepamos que las declaraciones empíricas que van constituyendo esa visión son falsas, dudosas o irrelevantes en lo tocante a su verdad o falsedad.

Nelson Goodman mantiene, inusualmente para tratarse de un filósofo del arte, que «toda ficción es falsedad literal, falsedad literaria», por verdadera que pueda ser «metafóricamente».[189] Bertrand Russell sostenía en buena medida idéntica opinión. Gregory Currie coincide más o menos con Platón al insistir en que las obras ficcionales son habitualmente falsas. Adopta esta opinión porque cree que la verdad y la falsedad dependen del significado, más que de la fuerza, de modo que en ningún caso la fuerza no asertórica de un texto ficcional eximirá a las declaraciones ficcionales de emitir tales juicios.[190] También cree que «descreemos de las proposiciones de una obra de ficción más bien por predisposición o actitud nuestra que porque sea un acto que realicemos de manera regular»,[191] dando a entender que no mantenemos vivamente en nuestra mente su falsedad mientras leemos pero que, si nos preguntaran, afirmaríamos sin dudarlo que no las creíamos. Esto, al igual que la «suspensión de la incredulidad» de Coleridge, hace pensar en el carácter liminar del

acto de leer ficción, pues está atrapado en algún territorio situado entre el artificio y la realidad. Más adelante veremos una ambigüedad similar en la idea de que es posible hacer una cosa y, al mismo tiempo, fingir que se está haciendo. El hecho de que los niños pequeños puedan entrar y salir con tanta facilidad de los juegos de fantasía es un indicador de la tenue frontera existente entre esta y la realidad. No debe sorprendernos, dado que para el pensamiento psicoanalítico buena parte de lo que llamamos realidad es antes que nada fantasía.

Una obra puede ser verdadera en todas sus palabras y, no obstante, ser ficcional. Currie acepta esta afirmación, pero sólo en el sentido bastante romo e ineficaz de que una novela histórica podría rellenar los huecos de los registros históricos con invenciones que más adelante resulten ser verdaderas. Desde este punto de vista, la ficción sólo será verdadera «por accidente», en el sentido de que una narración inventada podría coincidir por casualidad con el curso real de unos acontecimientos desconocidos para el autor. Como señala Currie, *The National Enquirer* publicó no hace mucho un reportaje informando de que a Michael Jackson sólo le quedaban seis semanas de vida, lo que resultó ser casi exactamente cierto. Aun cuando los lectores no creyeran lo que *The National Enquirer* decía era cierto, como muchos de ellos sin duda no creyeron, lo leyeron entre otras cosas porque les agradaba fantasear que lo era.

No obstante, en otros sentidos más sutiles un texto puede ser al mismo tiempo real y ficcional. En una frase memorable de *Defensa de la poesía*, Shelley habla de «imaginar lo que sabemos». Imaginar algo que se sabe que es cierto no difiere sustancialmente de imaginar algo que uno sabe que es falso. Un autor puede «ficcionalizar» una descripción de hechos cierta revistiéndola de forma dramática, creando personajes memorables, amoldándola a una narración absorbente y estructurando sus elementos para resaltar determinados temas morales y motivos generales. *La canción del verdugo*, de Norman Mailer, sería un ejemplo. Así también *Las cenizas de Ángela*. En ese caso no leeríamos el libro para conocer la verdad o falsedad empírica del relato, sino precisamente por sus cualidades «literarias».

También es posible adoptar una posición ficcional hacia una obra concebida como puramente de hechos o pragmática. Se puede tratar a una obra pragmática de forma no pragmática, «refuncionalizándola» mediante (por ejemplo) la indagación de alguna significación ejemplar y, por consiguiente, apartándola de su pretendida función. También se puede leer pragmáticamente una obra no pragmática, como cuando los historiadores escrutan *Macbeth* en busca de información sobre los conceptos de brujería de principios del siglo XVII. Peter McCormick piensa que las obras que invitan a hacer una lectura ficcional están siempre marcadas como tales, pero que se puede leer la *Autobiografía* de Stuart Mill o incluso *El origen de las especies* ficcionalmente, aun cuando ninguna de las dos obras anticipen claramente semejante forma de ser tratadas.[192] En cualquier caso, como señala Mary Louise Pratt, «las narraciones no ficcionales son creadoras de un mundo en el mismo sentido

que las obras de literatura y, pongamos por caso, las descripciones de sueños».[193]

Con el transcurso del tiempo, las obras pueden pasar de la condición de ficcional a la de no ficcional, o viceversa. Para la mayoría de los intelectuales occidentales la Biblia ha pasado de ser historia a ser ficción. O un texto puede ser tratado como ficción en una cultura pero no en otra.[194] En todo caso, toda obra de ficción, como nos recuerda J. O. Urmson, viene acompañada de todo un territorio interior de presuposiciones que son realmente verdaderas.[195] Richard Gale cree de forma un tanto pintoresca que no existirá ficción si los protagonistas de una obra están tomados de la vida real.[196] John Searle opina que algunos fragmentos de ficción tienen auténtica referencia, mientras que otros sólo fingen tenerla; y que los que sí la tienen deben tenerla con precisión. Que debemos aferrarnos a la verdad histórica, por ejemplo, mientras escribimos sobre personajes históricos.[197]

Este detalle pasa por alto dos cuestiones. En primer lugar, las declaraciones ficcionales que sí tienen referencia de algún modo, como las que proclaman que engullir un montón de fichas de cartulina hace enfermar, lo hacen en el marco de un contexto que las «ficcionaliza». Con ello me refiero a que las movilizan como elementos en el seno de una retórica o forma de mirar general. Y esta forma de mirar no suele estar sometida a juicios de verdad o falsedad, aunque matizaremos más adelante esta afirmación. En casi todas las obras de ficción, sobre todo en las realistas, hay infinidad de afirmaciones de hechos verdaderos, pero lo que importa es cómo operan estratégica o retóricamente, no su estatus epistemológico. Como valiosamente señala Gale, una afirmación «puede ser verdadera o falsa aun cuando no nos preocupe adscribirle ningún valor de verdad», del mismo modo que es posible verificar si lo que alguien dice es o no verdad pese a que no nos molestemos en hacerlo.[198] Esto no necesariamente supone que perdamos de vista el valor de verdad de este tipo de afirmaciones referenciales, sino simplemente que las inscribimos en un contexto distinto; y hacerlo forma parte de lo que entendemos por ficción.[199]

Searle —volviendo a él— se imagina con un toque de puritanismo que la ficción histórica debe ser fiel a la verdad del pasado y, por tanto, no consigue ver que las novelas históricas que se toman licencias con los hechos pueden ser en algún sentido más fieles que las que no son tan libres. Entre otras cosas, lo importante de ficcionalizar la historia es reconfigurar los hechos con el fin de poner de relieve lo que uno entiende que es su significado subyacente. Esto no tiene por qué oler a conspiración estalinista. Significa que si es está escribiendo una novela histórica sobre Florence Nightingale, se podría resaltar sólo la figura emblemática de la era victoriana que fue y, para ello, suprimir prudentemente el hecho de que vivió hasta bien entrado el siglo XX. En su lugar, se podría planificar para ella en la narración una muerte simbólicamente más satisfactoria, quizás en brazos de un joven soldado al que acabara de devolver a la vida con su cuidados. No hace tanto tiempo, un periódico gubernamental egipcio adulteró una fotografía de los dirigentes mundiales implicados

en el proceso de paz de Oriente Próximo colocando al presidente egipcio delante de su homólogo estadounidense, para lo que aducía que el dirigente egipcio había hecho más que el estadounidense para que avanzara el proceso de paz. Eso es favorecer que la verdad moral influya sobre la verdad empírica y, en esa medida, un recurso ficcionalizador clásico, aun cuando en realidad no se tratara en este caso más que de un ejercicio cínico de manipulación orwelliana.

Alasdair MacIntyre ha propuesto que se puede mejorar una narración haciéndola menos cierta, o cierta en un sentido distinto.[200] Las obras de ficción pueden ser fieles a la realidad siendo falsas de forma imaginativa. La historia no siempre coloca las cosas en el orden correcto y puede cometer algunos errores imperdonables. Desperdicia la oportunidad que le brindan las simetrías fascinantes y las coincidencias gratificantes, elimina personajes justo cuando están adquiriendo interés, incurre muy a menudo y de forma brusca en farsas y trivialidades, no escatima buena fortuna a los depravados, sobrecarga la narración principal con una serie de subtramas tediosas y permite que algún accidente nimio nos distraiga de un instante de verdad crucial. También es habitual el hecho de que la verdad no sólo puede ser más extraña que la ficción, sino incluso más ficcional. Ningún novelista preocupado por su prestigio habría concedido a Henry Kissinger el premio Nobel de la Paz. En la historia hay muchísimo material que pone a prueba nuestra credulidad.

Una de las razones por las que surgió la categoría de ficción fue la de distinguir una forma de escritura de imaginación que estaba volviéndose cada vez más realista partiendo de informaciones de hechos reales. La distinción no es necesaria mientras quede claro que las obras literarias no son ostensiblemente reales. Sólo de manera muy inusual, los lectores más cortos necesitan que la palabra «novela» acompañe a *Sir Gawain y el caballero verde* o al cómic de *Batman*. Así, en un principio, la ficción se definió tácitamente en relación a la no ficción en un contexto en el que la diferencia se estaba volviendo problemática. La inestabilidad de la distinción ha perdurado con el paso de los años, como queda patente a partir de una serie de enredos de la crítica. Christopher New piensa que «una obra en la que el número de afirmaciones no ficcionales supere con creces el de las ficcionales no pasaría por ser una obra de ficción»,[201] pero podríamos preguntarnos por qué no. Un lector podría seguir dejando al margen el valor de verdad de las frases no ficcionales, o podría incluso «ficcionalizar» la obra en su conjunto, tanto las afirmaciones ficcionales como no ficcionales, en cuanto a asignarle alguna trascendencia o ejemplaridad o utilizándola como invitación a fantasear. También es posible que las obras literarias sean ficcionales en un sentido pero no en otro. Un sermón o un texto de propaganda política puede aspirar a ser tomado como cierto, a diferencia del poema «Gerontion» o de *Papá Goriot*; pero también puede ser ficcional, es decir, que invite al lector a someterlo a un ejercicio de fantasía o al libre juego de la imaginación. Un lector

podría realizar juntas en su mente ambas operaciones. Una novela realista que nos permite comprender los personajes en todas su facetas, retratándolos, por así decir, desde una serie de ángulos al mismo tiempo, puede conseguir que esos personajes parezcan más reales, en el sentido de que tengan una presencia más intensa y sean más asequibles que un montón de individuos que entran y salen revoloteando de nuestra vida real. Iris Murdoch señaló en una ocasión que todos vivimos en los intersticios de las vidas de los demás, pero esto dejaría de ser cierto en algunas modalidades de ficción.

Un lector podría registrar la auténtica fuerza cognitiva de determinadas proposiciones mientras las usa como apoyos para establecer un juego de imaginación. «Imaginar algo —escribe Kendall Walton— es enteramente compatible con saber que es cierto».[202] Tolstói nos cuenta que Napoleón invadió Rusia, y es verdad que lo hizo; pero en virtud de que se la llama novela, *Guerra y paz* también nos invita a imaginar el hecho, a incorporarlo a un universo de ficción. Una pareja de la novela *All That Follows*, de Jim Crace, «se imagina a sí misma haciendo el amor mientras lo está haciendo». Larry David fue el creador de la serie *Seinfeld* en la vida real, y también es su creador en la serie de televisión *El show de Larry David*. Oscar Wilde hizo de sí mismo con mucha más habilidad que cualquier actor posterior. La realidad puede ser objeto de fantasía y una fantasía sigue siendo ficción aun cuando se corresponda con un conjunto de sucesos reales. Jean-Jacques Rousseau era al mismo tiempo un paranoico al que perseguían realmente y un hipocondríaco que siempre estaba enfermo.

Así que es posible que algo sea factual y ficcional al mismo tiempo. Por tomar prestados uno o dos ejemplos de Walton, alguien puede soñar despierto que disfruta de un clima cálido cuando realmente lo hace. El río Mississippi discurre por Missouri en *Tom Sawyer* y así sucede en realidad. Un niño grita «¡Al ladrón!» en una ficción (un juego) y también pronuncia realmente las palabras, de modo que lo que hace es al mismo tiempo real y ficcional. «Los hechos pueden ser ficción y la ficción, hechos», afirma Walton, significando que se puede tratar un hecho de forma ficcional incorporándolo a un juego de imaginación, lo que tiene por consecuencia que una narración ficcional puede estar compuesta enteramente de verdades empíricas.[203] Se podría añadir que las afirmaciones que no son literalmente verdad pueden acabar siéndolo en un sentido distinto cuando se trasladan a un registro verbal diferente. «¡Trabajadores del mundo, uníos! No tenéis nada que perder, más que las cadenas» no es literalmente cierto, puesto que si se rebelan contra el Estado los trabajadores corren el riesgo de perder mucho más; de vez en cuando, la vida, que no es poco. Sin embargo, una vez que la declaración aparece en un manifiesto político, las reglas de ese género literario la vuelven verdadera en un sentido distinto al convertirla en un ejercicio de exhortación retórica. Ahora es «verdadera» en el sentido de que contribuye a imponer una verdad moral, a saber: que los trabajadores sólo obtendrán justicia uniéndose y rebelándose.

Regresemos por un instante al asunto de los actos que son al mismo tiempo factuales y ficcionales. Imaginemos (por poner un ejemplo propio, en lugar de robarle uno a Walton) que estamos ensayando una obra de teatro y necesitamos que alguien interprete un papel de archiduque. Por un extraordinario golpe de buena suerte, pasa por allí dando tumbos un archiduque de verdad y se introduce por error en la sala de ensayo. Al instante, lo secuestramos para que interprete el papel. La ilusión dramática que produce es aún más convincente porque él sabe exactamente cómo se comporta un archiduque real. La realidad ha sido puesta al servicio de la fantasía sin dejar de ser sí misma. Algo idéntico se puede aplicar cuando en una obra de teatro un actor aguijonea a otro. Si, por casualidad, sentimos una profunda aversión por un colega actor, podemos pincharle tan depravadamente como queramos sin salirnos del marco ficcional. O quizá tengamos que estornudar en una obra, ver que estornudamos de verdad y hacerlo pasar como parte de la interpretación. Por tanto, estamos estornudando tanto ficcionalmente como de verdad. Yo podría jugar a un juego en el que la reina de Inglaterra es una espía norcoreana, pero al mismo tiempo creer que en realidad lo es. También puede ser cierto que lo fuera. Hay una película titulada *Tropic Thunder: ¡Una guerra muy perra!*, en la que un grupo de actores occidentales que está rodando una película en un país remoto finge por el bien de la película que está en guerra contra la población local, sin darse cuenta de que la población local está realmente en guerra contra ellos y les ataca de verdad. Pero, claro, ellos no, porque todo está sucediendo en una película.

La fantasía, como es natural, no se circunscribe a la ficción y, por consiguiente, una definición de esta no bastaría. Aun así, una de las muchas virtudes del uso que hace Walton del concepto es que no se ocupa de alguna fantasía subjetiva. La fantasía en este sentido no es principalmente un estado mental, sino una práctica social desarrollada de acuerdo con un conjunto de reglas y convenciones determinadas. En un juego imaginario, *x* (un osito de peluche, pongamos por caso) hace de *y* (papá) y no de otro personaje menos definido (aunque también es posible siempre que haya significados múltiples). Lo que uno debe imaginar en semejante juego y cómo debe imaginarlo está en este sentido prescrito, no es una cuestión de mero capricho. Esto, entonces, es una concepción apaciblemente no romántica de la imaginación, de la que se supone que no tolera ninguna prescripción de semejante naturaleza.

Joseph Margolis afirma que «no se puede fingir que una proposición es verdadera cuando lo es y se sabe que lo es».[204] Gregory Currie escribe con similar espíritu que «no se puede hacer algo y, al mismo tiempo, fingir hacerlo».[205] Pero según determinados sentidos de la palabra fingir es a todas luces dudoso. El camarero que juega a ser camarero en *El ser y la nada*, de Sartre, es un célebre y oportuno ejemplo. Es posible actuar o interpretar el papel de quien se es, como esas personas irritantemente francas y campechanas que desempeñan con autocomplacencia un papel para dar cierta imagen de sí mismos. Buena parte de la conducta humana está marcada por esta dualidad: hacer algo e interpretarlo al mismo tiempo. Aunque

seamos actores, también somos nuestro propio público entregado o censor. Si Platón proscribió el teatro de su república ideal fue en parte porque comportaba que los actores fueran al mismo tiempo ellos mismos y otros, lo que en una sociedad bien estructurada afectaba a la estabilidad de la identidad esencial. Si un zapatero empieza a imaginarse que no lo es, tal vez se produzcan consecuencias corrosivas desde el punto de vista político.

Este tipo de conciencia duplicada o dividida se debe a las holguras del acomodo entre nosotros mismos y nuestro entorno. Ser capaces de distanciarse de la realidad, incluidos nosotros mismos, forma parte del modo específicamente humano que nos vincula al mundo. No es una cuestión de mantenerse al margen o flotar por encima de él. Nuestra relación con lo real es consiguientemente irónica. Estoy enfadado de verdad, pero al mismo tiempo se me puede observar entregado a una conducta iracunda convencional, cumpliendo de manera espontánea con un determinado guión aun cuando yo lo sienta en toda su autenticidad. Al observar la conducta de los perros y los conejos tenemos la sensación, para bien o para mal, de que ellos no comparten esta modalidad de conciencia irónica. Wittgenstein señala que «un perro no puede mentir, pero tampoco puede ser sincero»; a lo que podríamos añadir que no puede vivir de forma irónica. Ni tampoco los niños muy pequeños, lo cual constituye parte de su encanto. Algunos analistas han llegado a esta misma conclusión refiriéndose a naciones enteras. En este sentido, al menos, la ficcionalidad forma parte de la realidad. La ficción involucra al lector para que se vea al mismo tiempo atrapado en una ilusión e indiferente a ella. Por tanto, es una especie de ironía y, como tal, resalta la naturaleza de nuestra experiencia cotidiana. Sentimos consternación por la muerte de Cordelia, aun cuando, como señala Samuel Johnson, no olvidemos ni por un instante que nos encontramos en un teatro. Samuel Richardson alude en una carta a «ese tipo de fe histórica [con] la que se suele leer la ficción, aun cuando sepamos que es ficción».[206]

Si, al igual que Kendall Walton, pensamos que fingir es imaginar o fantasear,[207] entonces está claro que fingimiento y realidad no tienen por qué contradecirse. Imaginemos a una cantante que pretende imitar el sonido de su propia voz y descubre que la imitación se vuelve más convincente si canta de verdad. Sigue fingiendo que canta acoplando los movimientos de la boca a los sonidos de la grabación, pero también está cantando realmente. Yo podría conducir imaginando que soy un piloto de carreras famoso como Michael Schumacher. Pero también podría ser realmente Michael Schumacher conduciendo su coche mientras fantasea con la misma idea, saboreando con narcisismo las imágenes de su propia fama. O podría costarme mucho trabajo levantarme de la cama y fingir al mismo tiempo que me cuesta, en el sentido de desplegar todo un espectáculo mientras lo hago. Una canción antigua titulada «Only Make Believe» [«Sólo imaginar»] contiene un verso que dice: «También podría imaginar que te quiero / porque, a decir verdad, así es».

Uno de los eventos culturales más asombrosos del siglo XX tuvo lugar en

Petrogrado en 1920, cuando decenas de miles de trabajadores, soldados, estudiantes y artistas escenificaron de nuevo la toma del palacio de Invierno. La representación, coordinada tanto por oficiales del ejército como por artistas de vanguardia, duró varios días y se utilizaron cañones y un buque de guerra auténticos. Muchos de los soldados y marineros implicados en la ficción teatral no sólo participaron en los sucesos que se conmemoraban, sino que en ese momento estaban activamente implicados en la guerra civil de Rusia. Las revoluciones, como ya sabía Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, parecen comportar una curiosa intersección de realidad y ficción. Como he señalado en otra parte, algo parecido cabría decir del Alzamiento de Pascua de Irlanda de 1916.[208]

J. L. Austin brinda como ejemplo de fingimiento mientras se está haciendo algo de verdad el caso de un invitado a una fiesta que se comportara de forma estrafalaria y «vulgar» simplemente por diversión, hasta que descubriera que en ese entorno elegante incluso fingir ser vulgar se interpreta como mal gusto auténtico.[209] La incapacidad de imitar siquiera la conducta vulgar es señal de ser un verdadero caballero. Lo que quizá sea más discutible es que Austin nos pida que imaginemos a dos delincuentes que serrando un árbol pretendieran desviar la atención del delito que están a punto de cometer. Realmente están serrando el árbol pero, Aun así, es un espectáculo o un fingimiento para engañar a los demás. Serrar de verdad es superar el fingimiento. Fingir no es necesariamente hacer algo sin sentirlo de veras. Podríamos mejorar una exhibición de pesar si nos las arreglamos para representar mejor un papel de angustia auténtica. En cualquier caso, fingir no necesariamente es aparentar tristeza sin sentirse triste de verdad. Hay infinidad de personas que, por alguna peculiaridad de su carácter o su fisonomía, parece como si estuvieran apesadumbradas aunque se sientan absolutamente alegres. Lo que marca la diferencia entre comportarse con respeto en un funeral y simplemente aparentarlo no siempre es cuestión de sentimientos. Se puede comportar uno de forma respetuosa sin sentir nada en particular.

¿Es posible, pregunta Austin como si tal cosa, fingir que se tose? Es posible fingir toser sin toser de verdad, como cuando nos llevamos el puño cerrado a la boca y sacudimos los hombros sin hacer ningún ruido para engañar a alguien que no puede oírnos porque está demasiado lejos. ¿Significa eso que hacemos el sonido deliberadamente, en contraposición a cuando de forma espontánea nos da un espasmo que nos sacude las costillas? No necesariamente. Alguien puede toser deliberadamente tan sólo para aclararse la garganta, mientras que la simulación es una práctica social y depende del contexto. (Los términos «feigning» [«simular, fingir»] y «fiction» [«ficción»] tienen en inglés la misma raíz etimológica). Tiene que haber alguien a quien se trata de engañar o hacer una indicación. Cuando se encuentran a un fumador, algunos estadounidenses se entregan a una tos falsa para dejar constancia de que lo reprueban moralmente. El de Austin con la tos es un caso particularmente espeluznante de fantasía profesoral. En la historia de la filosofía ha

habido temas más importantes. Sería difícil imaginarse a Hegel o a Heidegger dedicando mucho tiempo de sueño a esta cuestión. Pero, pese a todo, puede arrojar una luz valiosa sobre las cuestiones de ficción, realidad, mímesis, representación, intención, experiencia y similares. No es raro que Jacques Derrida sintiera debilidad por Austin, en cuyos chistes, pícaras burlas, solemnes mofas y transgresiones del decoro académico vislumbraba sin duda una versión anglosajona de su propio estilo filosófico más galo.

Stanley Cavell sostiene que para Wittgenstein la diferencia entre fingir y hacer algo de verdad no es ningún criterio concluyente.[210] Con ello quiere decir que alguien que esté fingiendo estar perdidamente enamorado no es alguien que intente, pero no consiga, satisfacer el criterio de estar perdidamente enamorado de verdad. Los criterios nos dicen qué es algo, no si un ejemplar concreto de ese algo es el artículo genuino. Los criterios que determinan qué se entiende por estar perdidamente enamorado se pueden satisfacer en aquellos casos en los que alguien esté haciendo una mera exhibición verosímil de estarlo.[211] Esta es la razón por la que podemos decir que lo que alguien está haciendo es fingir estar perdidamente enamorado, en lugar de estar enamorado, dolido o desesperado. Porque alguien cumple todos los criterios habituales de estar perdidamente enamorado. Entran aquí en juego el concepto de estar perdidamente enamorado y las formas convencionales a las que lo aplicamos, en igual medida que en los casos reales de idéntica situación. Comprender el concepto de algo es independiente de si ese algo existe o no en realidad; y no nos indicará si existe o no. Alguien puede enseñarme lo que es la impaciencia tanto fingiendo impaciencia como invitándome a presenciar una muestra de ese fenómeno real. Yo podría acabar sabiendo bastante más de los celos sexuales leyendo a Proust u *Otelo* que en la vida real, además de con mucho menos dolor.

Parecería difícil fingir y no saberlo. Pero un nacionalista católico de Belfast, acorralado por los paramilitares realistas durante el conflicto de Irlanda del Norte, podría sin darse cuenta pasar a hablar con acento inglés. Es posible que entre fingimiento y realidad no exista ninguna distinción muy acusada. Al fin y al cabo, fingir es hacer algo como si fuera real.

También se puede fingir que se está fingiendo. Puedo tener un ataque de tos auténtico, pero si represento el papel de que me estoy estrangulando quizás esté intentando hacer pensar que sólo estoy actuando. O pensemos en cómo, haciendo una exhibición ridículamente exagerada de estar emocionalmente herido, puedo ocultar el hecho de que estoy realmente herido en lo más hondo. Hay un sentido en el que un novelista está fingiendo fingir, puesto que se supone que nos convence de que determinados sucesos ficticios tuvieron lugar realmente, aun sabiendo que nosotros no creemos que así fuera. Del mismo modo que una exhibición exagerada de sentimientos de dolor pretende hacerse pasar deliberadamente por tal, así una obra literaria puede subrayar la irrealidad fingiendo que la historia que refleja sucedió en realidad mediante la implausibilidad manifiesta de los sucesos, o mediante la

naturaleza enormemente elaborada e hiperbólica del lenguaje que emplee.

A. P. Martinich y Avrum Stroll sostienen que una historia que empezara diciendo «Había una vez…» no sería ficcional si prosiguiera con «una casa grande y blanca en la que un presidente de Estados Unidos llamado Bill Clinton fue acusado por comportarse como un adolescente cuando tenía medio siglo de edad».[212] Pero el hecho de que sepamos que esto es más o menos cierto no necesariamente nos impide tratarla como ficción. Ya hemos visto que cuando leemos ficción, habitualmente imaginamos lo que sabemos que es cierto. La expresión «Había una vez» es una marca genérica convencional que indica al lector que no se preocupe demasiado por preguntas como «¿sucedieron los hechos de verdad?». La expresión «Había una vez» está concebida para retrotraer la acción al ámbito de la fábula y lo semilegendario, un ámbito tan remoto con respecto al presente que su verdad o falsedad ni siquiera se podrían determinar y es mucho menos relevante para nuestra lectura.

En la obra más original y audaz de teoría de la ficción que ha aparecido en varias décadas, Kendall Walton habla de un lector apesadumbrado por un personaje histórico lastimoso representado en la ficción que pudiera estar doliéndose tanto «ficcionalmente» como de verdad.[213] «Lo que [un lector] sabe de forma fehaciente que es ficcional —apunta— no […] afecta a lo que es ficcional y sabe que es cierto».[214] Quiere decir que un lector puede saber que las sirenas no existen, pero acepta el hecho de que sea verdad en una historia concreta en la que sí existen. Walton sostiene que *Historia de dos ciudades*, de Dickens, vuelve ficcional un París que existe, en el sentido de que la ficción espera que el lector crea que París es una ciudad real. También podría haber una historia en la que fuera ficcional que los escoceses son autómatas astutamente dirigidos. Una declaración puede ser cierta de una persona o un lugar real, pero también ficcional al mismo tiempo; o puede ser falsa y no ficcional. En una novela, el nombre «Londres» es ficcional porque la ciudad auténtica ingresa en el texto únicamente bajo determinados aspectos relevantes y se edita, organiza y «focaliza» (según la expresión de Gérard Genette) de formas específicas.

De modo que, como subraya Marianne Moore refiriéndose a la poesía, no se trata de que haya «jardines imaginarios que contengan sapos reales». Es algo más complicado. John Searle defiende que la ficción contiene tanto declaraciones verdaderas como falsas, y que un autor puede realizar aseveraciones «serias» en el transcurso de la escritura de una obra de ficción.[215] Pero sortea la cuestión de cómo identificar esas afirmaciones. Hay un buen número de teóricos que considera que la primera frase de *Ana Karenina*, que afirma que todas las familias son felices del mismo modo, pero que las familias infelices lo son cada una a su manera, es una afirmación auténtica por parte del autor. ¿Cómo lo podemos saber? Las obras de arte literarias contienen sin duda afirmaciones firmadas por sus narradores que su propio autor no suscribe. Aun cuando Tolstói sí creyera lo que escribió, quizá no pretendiera afirmarlo como verdad. Simplemente pudo haber dado forma a un sentimiento que imprimía un determinado peso en la economía moral y estética de la novela. O quizá

lo creía cuando lo escribió, pero no diez minutos después. Quizá ni siquiera se preguntó si lo creía o no, o tal vez hubiera mantenido al respecto un agnosticismo genuino. No es en absoluto infrecuente no saber si uno cree algo o no. Los filósofos suelen presuponer que las creencias están más definidas de lo que en general lo están.

Alternativamente, Tolstói quizá creyera que creía en esa afirmación pero, en realidad, se estuviera engañando. O quizá concediera cierta credibilidad provisional al comentario mientras se reservaba un juicio definitivo. Del mismo modo, el lector quizá no tenga más que una lígerísima idea de si creía o no en la afirmación, o si se pretendía que la creyera, o de si había que entenderla en el mismo plano que las opiniones de los personajes de la novela. O quizá suscribiera esta opinión sin creer necesariamente que Tolstói la sostenía, o si importaba si la sostenía o no.[216] Como apunta Nicolas Wolterstorff, «no es necesario que en una obra de ficción los estados de cosas indicados sean falsos, ni que el autor crea que son falsos. De hecho puede creer que son todos verdaderos y todos pueden *ser* verdaderos. Lo que le convierte en todo caso en un autor de ficción no es nada que afirme, sino algo que presente».[217] A juicio de Wolterstorff, un autor de ficción no finge, sino que expone: ofrece algo para someterlo a nuestra consideración, en lugar de por su valor de verdad. Peter Lamarque nos recuerda con razón que esta actitud no es específica de la ficción.[218] En un instante expondré algunas matizaciones sobre este punto de vista.

Un autor puede asomarse desde debajo de su máscara narrativa y hablar por un instante *in propria persona*. Thomas Mann lo hace de forma bastante conmovedora al final de *Doctor Faustus*. Pero ¿cómo podemos saber que no se trata de otro simple recurso del juego ficcional, aun cuando insista en que en ese momento se está dirigiendo a sus lectores directa y sinceramente? ¿Cómo vamos a estar seguros de que este quebrantamiento de las reglas del juego no es una regla más del juego? ¿Es sincero Shakespeare cuando aparece para decirnos en *El rey Lear* que «la madurez lo es todo»? ¿Y cómo podríamos determinarlo? Al fin y al cabo, este tipo de declaraciones refleja a veces los pensamientos de un personaje o un narrador no fiable. ¿Qué proporción del consejo sentencioso que da Polonio a su hijo es sabiduría shakesperiana madura, qué proporción es fingida y cuánto hay entre medias? ¿Y en qué medida conocía el propio Shakespeare la respuesta?

Este tipo de discurso moral puede o no expresar opiniones del autor, pero eso no es lo principal. Lo principal es que está «ficcionalizado», tratado como un elemento de un plan más general en lugar de abstraído de su contexto para valorarlo de forma aislada. Quizás el consejo de Polonio nos parezca verdadero y valioso, lo que puede enriquecer nuestra reacción ante el fragmento en cuestión. Si el punto de vista moral de una obra es veraz y profundo puede agudizar a su vez nuestra reacción ante ella. Pero aun cuando no nos parezca veraz y profundo, nos lo parece en lo relativo al modo en que esa forma de verlo está constituida formalmente. Y esto es distinto de la forma en que los sentimientos de Polonio nos parecerían veraces y valiosos si los encontráramos reproducido en un almanaque.

«La vivacidad de las imaginaciones del lector —escribe Walton— puede verse realzada por el conocimiento de que lo que está imaginando es verdad».[219] El que sepamos que Bucarest es una ciudad peligrosa para dar un paseo puede respaldar nuestro acto de imaginar cuando encontramos este hecho en forma ficcional. Es posible que imaginación y realidad estén confabuladas y no se lleven a matar. Eso también puede ser cierto de la dimensión moral de la obra, tanto como de su dimensión empírica. Según la teoría de los actos de habla, el tipo más habitual de proposiciones ficcionales no es posible verificarlo ni refutarlo porque, en realidad, son pseudoproposiciones, como «Lok corría todo lo deprisa que podía», que según esta teoría sólo parece realizar una afirmación. Sin embargo, los puntos de vista morales se pueden considerar a veces verdaderos o falsos, al menos si se es un realista moral. Digo «a veces» porque no es ni verdadero ni falso que una obra literaria se lamente por el paso del tiempo o albergue esperanzas en un futuro más luminoso. Por otra parte, una novela podría sostener implícitamente la idea de que algunas personas son moralmente repulsivas, lo cual es innegablemente cierto. Sin embargo, si pareciera considerar que esta era la única certeza digna de ser señalada sobre la humanidad, podría perfectamente ser reprendida por el sesgo de su visión moral. Daríamos por cierto que eso no era verdad, igual que estamos seguros de que el clima en Montreal puede llegar a ser gélido, o que Kerry es un condado irlandés más bonito que Louth. W. G. Sebald es uno de los autores más asombrosos y consumados de todos de la actualidad y, como tal, objeto de un número llamativamente reducido de críticas negativas; pero podríamos preguntarnos si el retrato infatigablemente desolado que hizo de la historia moderna no es profundamente parcial.

Si la crítica es cierta, entonces se desprende que podemos seguir admirando una obra de arte literaria aunque consideremos que su visión general es moralmente defectuosa, una actitud que habría desconcertado a Samuel Johnson porque le parecería un tanto vergonzosa. Johnson no podría haber disfrutado de una obra de literatura sobre la cual albergara serias reservas morales. Una obra no podría haberle parecido atractiva desde el punto de vista estético y reprobable desde el punto de vista moral. El contraste con la era moderna salta a la vista. No muchos de quienes catalogan a Samuel Beckett como un artista de genio suscribirían su apesadumbrada consideración de la existencia humana, y algunos la habrían considerado incluso moralmente enfermiza. Pero es probable que pocas de esas personas vivieran atormentadas por este conflicto de opiniones. De todos modos, si la visión del mundo de Beckett les resultara verdaderamente ofensiva, quizá se vieran en la piel de Johnson y fueran incapaces de disfrutar de su obra. Durante la primera producción londinense de *Esperando a Godot*, un miembro del público gritó enfurecido: «¡Este es el tipo de cosas que nos ha costado el imperio!».

De manera que hay límites a esta flexibilidad. Lamarque y Olsen sostienen que la verdad o falsedad de la visión moral de una obra literaria no forma parte de la

valoración de su calidad, cosa que acabo de señalar que no siempre es el caso.[220] Es poco probable que las obras de arte literarias que defienden actos morales repugnantes como el genocidio se rediman gracias al esplendor formal que alcanzan. Una obra puede ser aún más efectiva desde el punto de vista retórico porque sus valores morales sean sensatos, un aspecto que también pasa por alto Monroe Beardsley, para quien el valor literario es completamente independiente de la verdad o falsedad de las ideas de una obra.[221] Hay veces en que nada convence como la verdad.

Del mismo modo, tendemos a permitir a los autores que hagan lo que quieran tanto empíricamente como moralmente, pero no del todo. Se podría decir que la literatura es el lugar en donde es casi imposible mentir o cometer un error. Como una obra literaria es portadora de la instrucción implícita «trata todo lo que aquí aparece tal como se pretende», los errores factuales de un autor tenderán a ser entendidos como deliberados y, por consiguiente, como parte integrante del texto. Escribir mal a propósito el apellido «Frankenstein», como casi con total seguridad habría hecho W. B. Yeats si lo hubiera utilizado alguna vez, se entendería seguramente como un gesto portador de algún significado simbólico portentoso. Aun así, puede haber errores manifiestos. No hace mucho, una familia de Inglaterra que se dolía por el asesinato de un hijo erigió para él una lápida en la que grabó las palabras «No pasa un día / en que nos sentemos a llorar», lo cual no seguramente no es lo que pretendían decir. Si uno comete lo que Arnold Isenberg llama un error «sensacional»,[222] su obra puede acusarlo desde el punto de vista artístico. Si el lector va cayendo poco a poco en la cuenta de que el autor piensa realmente que Spiderman es una persona real, es probable que la credibilidad de la novela se lleve un varapalo.

2

Una de las explicaciones pioneras de la ficcionalidad en el campo de la filosofía de la literatura ha sido la denominada teoría de los actos de habla. Una primera y enormemente influyente exposición de sus argumentos se puede encontrar en un artículo clásico de Richard Ohmann.[223] Según esta teoría, las obras de arte literarias «no son un tipo de lenguaje particular, sino un tipo de expresión particular».[224] Son imitaciones de los actos de habla de la vida real, sobre todo de los actos de habla de la narración de cuentos; pero mediante el quebrantamiento de las condiciones habituales de un acto de habla válido imitan este tipo de expresiones de un modo «desafortunado».[225] No preguntamos a un escritor de ficción, por ejemplo, si está en condiciones de responder de la verdad de lo que nos cuenta, ni si está siendo sincero o está cualificado para realizar las afirmaciones que hace. Tampoco el autor conoce la «interpretación» que ha realizado cada lector en todos los casos particulares, cosa que J. L. Austin considera esencial para que se complete un acto elocutivo.

Los textos ficcionales se han considerado a menudo en cierto modo arteros. Son ilusiones verbales que se hacen pasar por descripciones veraces del mundo. La teoría de los actos de habla reformula esta duplicidad de un modo nuevo y sugerente. Lo que se solía pensar que era una brecha entre el lenguaje y la realidad es ahora una diferencia entre dos usos del lenguaje. Una obra literaria es aquella que carece de la denominada fuerza ilocutiva que normalmente se adheriría a las sentencias que la componen y, por tanto, es una expresión desviada. Al igual que los formalistas rusos, los teóricos de los actos de habla ofrecen una descripción esencialmente negativa o aberrante de la literatura, según la cual se la considera parásita de la denominada conducta lingüística ordinaria.

Cuando un lector ve las palabras «novela» o «relato» sabe que no tiene que preguntar si los personajes y sucesos reflejados en el texto existen realmente, si se ha incluido toda la información relevante, si Hölderlin resulta que hablaba con sinceridad u honestidad cuando escribió *Hiperión*, etcétera. Más bien, «el autor simula un discurso informativo y el lector simula aceptar la simulación».[226] Las reglas que rigen los actos de discurso auténtico quedan en suspenso en el caso de la literatura, aunque Ohmann reconoce que esto puede ser tan válido de los chistes y otras formas verbales como de Chejov o Manzoni. Así pues, no es una condición suficiente de lo literario, y más adelante veremos que tampoco es condición necesaria.

Para apreciar una formulación particularmente dura de la teoría podemos recurrir a Gottlob Frege, quien afirma que «en ficción, las aseveraciones no se deben tomar en serio, pues son sólo imitaciones de aseveraciones. Ni siquiera se deben tomar en serio los pensamientos, como en las ciencias; sólo son imitaciones de pensamientos […] El lógico no tiene que preocuparse por la imitación de los pensamientos, igual

que el físico, que se dedica a investigar los truenos, no prestará atención a los truenos teatrales».[227] No muchos críticos sostienen que los conmovedores versos de Milton en *El paraíso perdido* sobre el hecho de haber sido compuestos mientras estaba ciego y rodeado por sus enemigos no se deben tomar en serio. Los tomamos en serio aun cuando sospechemos que no corresponden a una verdad de hecho. No están ahí simplemente para proporcionarnos placer estético, aun cuando también nos lo proporcionen y lo hagan de forma inseparable del carácter quejumbroso y urgente del propio pensamiento. Calificar a una afirmación de pseudoproposición, si uno siente que es preciso hacerlo, es describir su estatus epistemológico, no rechazarla porque esté hueca. Las denominadas pseudoproposiciones, como «la cualidad de la clemencia no se obliga», tienen mucha más fuerza que las proposiciones auténticas como «este jerbo está un poco indispuesto».

Sólo para granjearse aún más el cariño de autores del mundo de la literatura, Frege subraya en el mismo ensayo clásico, «Sobre sentido y referencia», que «la cuestión de la verdad [cuando leemos literatura] nos llevaría a abandonar el placer estético y sustituirlo por una actitud de investigación científica».[228] Por tanto, se le debe condenar de albergar el prejuicio científico de que verdad es sinónimo de verdad científica. Pero, como el propio Frege sabía bien, hay otros tipos de verdad y otras formas de investigarla aparte de la ciencia. No hace falta un laboratorio para determinar si Ofelia se vuelve loca, o si la máxima de E. M. Forster «es más dichoso recibir que dar» es astutamente perspicaz o mera palabrería. Jeremy Bentham escribe en su ensayo «Teoría de las recompensas» que el propósito del arte es estimular las pasiones, un proyecto para el que cualquier indicio de verdad resulta fatídico. También entiende la verdad simplemente como fidelidad a los hechos. No obstante, aun cuando confinemos el término a ese significado, no es cierto que la verdad sea la ruina de toda pasión. Bentham no contempla la posibilidad de que nada como la verdad estimule las pasiones.

Existen algunas relaciones entre la teoría de los actos de habla y lo que hemos expuesto de la literatura hasta el momento. Pensemos, por ejemplo, en la luz que arroja sobre lo que hemos dicho de la ficcionalidad. Desde el punto de vista de los actos de habla, las obras literarias implican fantasía en el sentido de que los lectores deben imaginar que están operando determinadas convenciones, aunque sepan que no es así. Además, como las afirmaciones de una obra, al ser sólo imitaciones de proposiciones auténticas, no se ocupan de continuar con lo que Ohmann denomina «los asuntos del mundo», son no pragmáticas; y esto nos induce a concederles una atención vigilante que en términos generales no concederíamos a una circular que nos informara de los cambios de horario de la recogida de basuras. También nos invita a generalizar su significación en un sentido que una circular no suele hacer, sopesando sus consecuencias morales en lugar de tratarla simplemente como un informe empírico.

Entonces, hay relaciones complejas entre la teoría de los actos de habla, la

ficción, la fantasía, la verdad moral y lo no pragmático. Hay relación, por ejemplo, entre la teoría de los actos de habla y la cuestión de la verdad ficcional. Los actos de habla literarios pertenecen a la clase más general de actos verbales denominados performativos, que no describen el mundo sino que consiguen algo con el hecho de decirse. A esta categoría pertenecen saludar, maldecir, suplicar, agredir, amenazar, recibir, prometer y otros similares. Decir que uno promete es prometer; afirmar que se inauguran unos grandes almacenes nuevos es inaugurarlos. El significado está encarnado en el acto de la misma manera que el significado se encarna en una palabra. Una obra de ficción, asimismo, consiste en un conjunto de realidades que no tienen existencia alguna al margen de su acto de enunciación. O, si la tienen, no es un detalle tan importante. Los enunciados performativos son lenguaje en su máximo grado de eficacia, pero también en el más autónomo; y en este sentido presentan una interesante afinidad con la ficción. También la ficción logra sus fines simplemente en el acto de decirse. Lo que es verdad en una novela es verdad simplemente en virtud del propio acto discursivo. Pero puede ejercer un impacto palpable sobre la realidad.

Es más, igual que los actos de habla performativos no se pueden considerar verdaderos o falsos porque no son aseveraciones sobre el mundo, así las declaraciones ficcionales, al ser meras imitaciones o parodias de esas afirmaciones según la teoría de los actos de habla, no son candidatos tampoco para ser objeto de juicios de verdad o falsedad. Sandy Petrey escribe que «cuando consideramos los actos de habla performativos, la verdad y la falsedad están al margen de la cuestión»,[229] puesto que esos enunciados performativos —saludar, maldecir, suplicar, negar y otros similares— no son proposicionales. De manera bastante parecida, Arthur C. Danto ve una diferencia entre «las frases que no dan en el blanco y las que no tienen blanco en el que dar».[230]

Sin embargo, informar, representar y describir no son actos de habla tan performativos como apostar, negar o vilipendiar. Aquellos también consiguen algo. En realidad, no hay ninguna línea de separación rígida entre los actos de habla performativos y los que Austin denomina constatativos, refiriéndose con estos últimos a las afirmaciones sobre el mundo. De hecho, el propio Austin acabó reparando en esto y reconociendo que la diferencia entre los dos podía depender del contexto. Lo que puede ser constatativo en una situación puede no serlo en otra. Además, los constatativos y los performativos son interdependientes, no sólo en el sentido de que realizar afirmaciones sobre cómo son las cosas es en sí mismo un acto de habla performativo, sino porque los actos de habla performativos comportan tácitamente descripciones de cómo son las cosas. Aunque pueden intervenir en el mundo alterando el curso de la historia mediante alguna promesa, garantía trascendental o advertencia inminente, también deben someterse a cómo es el mundo. Denunciar al gobierno porque ha planeado matar en cámaras de gas a todos los ciudadanos de la tercera edad carece de sentido si ahora ha pospuesto el proyecto porque es demasiado caro y engorroso. Prometer un lagarto moteado de la isla de

Man como regalo de Navidad es fútil si en la isla de Man no hay lagartos moteados ni, a los efectos, en ningún otro sitio.

Parte de lo que Austin acabó descubriendo era que los actos de habla constatativos tienen sus propias condiciones, igual que los performativos. Las proposiciones sobre el mundo pueden ser tan «propensas a ser desacertadas» como los actos de habla performativos, no sólo propensas a la falsedad.[231] A la inversa, los actos de habla performativos como amenazar o vilipendiar pueden ser acertados sólo si su contenido es sensato (¿es una amenaza inteligible?), lo que comporta apelar a los hechos. En última instancia, Austin concede que la distinción entre los dos tipos de discurso se desmigaja entre las manos. Según comenta Stanley Fish, su libro *Cómo hacer cosas con palabras* es «un artefacto que se consume a sí mismo».[232] Es un *locus clássicus* de la deconstrucción.[233] Austin señala que muy pocas declaraciones de las que hacemos son simplemente verdaderas o falsas. El crítico literario Kenneth Burke, a quien veremos en el próximo capítulo, llama a los actos de habla constatativos «científicos» y a los performativos, «dramáticos», pero también reconoce que no se puede trazar entre ambos ninguna distinción absoluta. Las definiciones son en sí mismas un acto simbólico, y todas las terminologías descriptivas encarnan decisiones, selecciones, exclusiones, preferencias y demás.[234]

Que los actos de habla constatativos y los performativos pueden ser difíciles de diferenciar está claro desde la afirmación de Jonathan Culler de que mentir no es un acto performativo como una promesa, sino una declaración de algo falso y, por tanto, un acto de habla constativo.[235] Pero las mentiras no son sencillamente declaraciones falsas. Yo puedo proclamar que Oliver Cromwell era un zulú porque estoy verdaderamente convencido de que así era, lo cual no equivale a mentir. Tampoco el hecho de saber que la declaración que uno hace es falsa representa una diferencia fundamental. No es una mentira decir «¡Dios mío, has llegado pronto!» cuando ambos sabemos que tendrías que haber llegado hace tres meses. Tampoco es una mentira describirse a uno mismo como la reencarnación de Alejandro Magno, puesto que nadie creería que ese comentario se hace en serio. Mentir es cuestión de decir a sabiendas una falsedad con la intención de engañar. Y aunque eso puede no ser exactamente un acto de habla performativo en el sentido que Austin da al término, sí implica ciertamente hacer algo. También es posible, como es natural, decir la verdad de tal modo que se sugiera que lo que se dice es falso.

Hay un aspecto fundamental en el que los actos de habla constatativos son dependientes de los performativos, además de viceversa. Caracterizamos, verificamos y falsificamos desplegando significados, y los significados están estrechamente ligados a una representación o práctica social. Esta es la práctica de asignar a las cosas en primera instancia significados gobernados por reglas. Y esta práctica subyace a todas nuestras proposiciones sobre la realidad. P. F. Strawson nos recuerda que significar o referir no es algo que haga una expresión, sino algo que alguien puede hacer usándola.[236] En el principio, pues, fueron los actos de habla

performativos. Es verdad que apostar, bendecir, bautizar y otros son actos performativos cuya eficacia depende, entre otras cosas, del estatus verídico de determinadas afirmaciones tácitas sobre cómo es el mundo. No tiene ningún sentido proseguir con una ceremonia de bautismo si el bebé que está bajo el carísimo mantón de encaje resulta ser un tejón. Sin embargo, en última instancia, estas afirmaciones sobre el mundo dependen a su vez de lo que hacemos, de cómo asignamos nombres y significados, mediante qué procedimientos instituimos criterios de verdad y falsedad en una forma de vida social específica, etcétera. Como subraya Charles Altieri, «saber hacer algo es lógicamente anterior a cualquier afirmación explícita de que algo viene al caso, porque debemos haber dominado técnicas antes de poder señalar significativamente los objetos y comprender expresiones».[237] Decir que los significantes son arbitrarios no es más que afirmar que hay un nivel más allá del cual no podemos excavar. No hay ninguna razón por la que una botella se tenga que llamar botella, o por la que haya que medir en pies y pulgadas, o por la que en el cricket se pueda eliminar al bateador. No hay necesidad de razón. Imaginar que la hay, por utilizar una expresión de Richard Rorty, es rascar donde no pica.

La teoría de los actos de habla da un giro secular a una tradición centenaria de considerar que la palabra humana es creadora. La idea de que podemos influir en el mundo solamente expresando una palabra es un elemento básico de la magia. La casta sacerdotal y los poderosos pueden conseguir que se hagan las cosas simplemente exhalando un sonido. *Ricardo II*, de Shakespeare, examina los límites y las capacidades de la palabra regia, las ocasiones en que puede crear o deshacer realidades, así como las veces en que tropieza irremediablemente contra su contumacia pura. La idea también aparece en la Biblia judía, donde la palabra hebrea *dabhar* significa tanto «palabra» como «acto». La idea de que un signo materializa lo que significa tiene el antiguo nombre teológico de sacramento. Los sacramentos son actos de habla que consiguen sus fines simplemente diciendo: «Yo te bautizo», «yo te confirmo», «yo te ordeno», «yo te absuelvo de tus pecados», «yo os declaro marido y mujer», etcétera. Como todos los actos de habla performativos, hacen lo que proclaman, en calidad de actos materiales y de fragmentos de discurso por igual. El signo y la realidad son idénticos, como lo son en la teología católica de la Eucaristía. (En cambio, en determinadas teologías protestantes, los signos —el pan y el vino— únicamente apuntan a la realidad o la conmemoran: el cuerpo de Cristo).

Se considera que los sacramentos actúan *ex opere operato*, lo que quiere decir que cumplen sus fines simplemente en virtud de las acciones que comportan, no (por ejemplo) debido a la sinceridad o cualquier otra cualidad de los agentes que las ejecutan. Esos agentes deben estar autorizados («ordenados») para realizarlas, pero con eso basta. Este aspecto también es cierto de la ficción (aunque los autores se autoinvisten como tales), donde la sinceridad no es más relevante que la insinceridad. El poder creador del signo no depende de que exprese la experiencia real de un sujeto. Si prometo prestarte cincuenta libras y, mientras las palabras atraviesan mis

labios, no tengo la menor intención de hacerlo, en todo caso lo he prometido. Casarse mediante una ceremonia matrimonial y decirle después al vicario con un semblante aterrorizado que en realidad uno no pretendía hacerlo seguramente no es el fundamento más solido con el que obtener un divorcio, además de no ser el mejor modo de complacer a los parientes políticos recién adquiridos.

Y a la inversa, acorralar a una completa desconocida en el segundo piso de un autobús y tratar de casarse con ella no funcionará desde un punto de vista performativo, aun cuando uno esté siendo ardientemente sincero, se sienta inconteniblemente enamorado de ella y enuncie todas las frases adecuadas. Eso es porque el matrimonio, igual que la sexualidad en su conjunto, no es un asunto privado sino una institución pública (política, en el sentido más amplio de la palabra) en la que la comunidad como tal interviene; y casarse en lo alto de un autobús lejos del contexto habitual y sin que un representante de la comunidad esté presente invalida el acto. Convierte el matrimonio en un pasatiempo privado, lo que contribuye a despolitizarlo. Puede perfectamente existir civilizaciones en las que las avenidas principales estén permanentemente abarrotadas de autobuses en los que las personas se casen en masa. Pero debe ser un acto convencional o institucional, en el sentido de que, como sucede con todas las convenciones e instituciones sociales, ha de implicar a más personas que yo mismo y estar sujeto a más consideraciones que mis deseos personales.

La doctrina de la palabra creadora surge de nuevo en el romanticismo, cuando la imaginación poética alumbra nuevos mundos. Kenneth Burke sueña con un acto puramente creador, original y gratuito, que no contemple nada más allá de sí mismo y, como tal, sea una imitación del acto divino de la creación.[238] El concepto de Alan Badiou de «acontecimiento» guarda algún parecido familiar con esta fantasía. Son retazos de teología secularizada, como tantos otros aspectos de lo que conocemos como estética.

Podríamos imaginar que un visitante del planeta imaginario Zog escucha nuestro discurso sin comprender que supuestamente sirve para hacer algo. Me refiero a «hacer algo» no en un sentido práctico limitado, sino en el sentido más amplio de compartir una forma de vida. Tal vez entendiera que el discurso humano es sencillamente un conjunto de sonidos decorativos, como la música de fondo de nuestro comportamiento, sin entender que había conexiones entre lo que decíamos y lo que hacíamos. O quizás imaginara que el lenguaje era una especie de rito ceremonial, o simplemente un modo de mantenerse despierto. Quizás especulara con la idea de que los seres humanos incurrían con facilidad en estados de sopor por puro aburrimiento o indolencia y que semejante rociada y estallido continuos de ruido de los unos hacia los otros tenía por cometido mantener despierta y alerta la mente.

Para comprender el concepto de significado verbal tendría que reconocer que nuestras expresiones eran propositivas,[239] lo cual no es lo mismo que suponer que todas son órdenes, instrucciones o peticiones. Tampoco es lo mismo que imaginar

que van sigilosamente acompañadas de algún impulso mental fantasmagórico conocido como intención. La propositividad está incorporada en la forma del discurso. No tenemos que emparejar las palabras con un acto intencional con el fin de que tengan significado, como considera E. D. Hirsch que los poetas y novelistas tienen que hacer.[240] Eso sería algo parecido a imaginar que cada vez que me dispongo a hacer algo pongo en marcha un acto de la voluntad. Tal vez sea cierto para levantarme de la cama, o para salir del bar, pero no para rascarme la cabeza o darle a alguien una palmada en el hombro. Un habitante del planeta imaginario Zog que fuera auténticamente inteligente tal vez lograra averiguar que el lenguaje es propositivo observando la forma en que interactúa con nuestra conducta y llegando de forma espontánea a conclusiones wittgensteinianas. Un habitante del planeta Zog con mucho talento podría incluso averiguar por sí solo que determinados fragmentos de nuestro discurso están encaminados a no ser funcionales en ningún sentido práctico del término, que semejante falta de propositividad forma parte de su propósito y que era parte de lo que queremos decir con palabras como «literario» y «artístico».

Así pues, la ficción, como los actos de habla performativos en su conjunto, es un acontecimiento inseparable de su acto de expresión. No tiene ningún apoyo en el exterior de sí misma, en el sentido de que lo que afirma no se puede cotejar de ningún modo irrebatible con algún otro testimonio independiente. En este sentido, se parece más a jurar que a informar de un robo a mano armada. La ficción fabrica los objetos mismos a los que parece referirse. Crea de forma encubierta lo que se propone describir. Parece un informe de hechos, pero en realidad es una obra retórica. En la jerga de Austin, es un acto de habla performativo disfrazado de constatativo. Como de forma muy iluminadora la califica el crítico alemán Karlheinz Stierle, es lo autorreferencial en forma referencial.[241] Su referente (un misterioso asesinato, una crisis política, un asunto de adulterio) es puramente interno, pues existe sólo en la descripción que ella misma hace de él. En palabras de Lamarque y Olsen, «los estados de cosas ficticios deben su identidad a su modo de presentación».[242] Las narraciones ficcionales proyectan un exterior de sí mismas aparente a partir de sus propias actividades internas. Pero es precisamente esta cualidad autónoma o autorreferencial lo que otorga a la ficción su singular fuerza. Si es «creador», se debe a que por naturaleza está menos constreñida por las presiones de lo real que un artículo sobre la glándula tiroides, lo que vale igual tanto para la ficción escandalosamente mala como para la fabulosamente buena. «Creador» es aquí, por tanto, un término más descriptivo que normativo.

En este sentido, toda la ficción trata fundamentalmente de sí misma. Pero como para esta creación de sí misma extrae los materiales del mundo que le rodea, la paradoja de la ficción es que en el acto de referirse a sí misma alude a la realidad. A semejanza de las formas de vida de las que habla Wittgenstein, las ficciones se fundan a sí mismas; pero eso no significa negar que en su proceso de construcción de

sí mismas incorporen aspectos del mundo que les rodea, igual que hacen las formas de vida. De lo contrario, no podrían crearse a sí mismas. Fredric Jameson señala en *La cárcel del lenguaje* que para los formalistas y los estructuralistas la obra literaria «habla de su propia creación, de su propia construcción»,[243] pero Terence Hawkes añade oportunamente que «una obra de ficción sólo puede hablar de su propio alumbramiento ante el telón de fondo de hablar de otra cosa».[244]

En los enunciados performativos como «yo juro» o «yo prometo» opera una ambigüedad similar. En cierto sentido, son expresiones netamente autorreferenciales, actos verbales autónomos que no denotan un referente. En este contexto, por utilizar una frase de Emile Benveniste, «la palabra jura sobre sí misma, se convierte en sí misma en el hecho fundamental».[245] Pero, como ya hemos indicado, estos actos de habla performativos pueden suponer también intervenciones poderosas en el mundo que obren cambios trascendentales y produzcan efectos tangibles. Es a través de su fuerza peculiar como se forjan destinos, se contraen matrimonios para toda la vida y se sellan avales para servir al Führer. Al guardar relación consigo mismas más que informar sobre un estado de cosas, los enunciados performativos establecen una relación productiva con la realidad. Y en este aspecto comparten algo de la paradójica estructura de la ficción.

Pierre Macherey señala un aspecto similar:

> La novedad de este lenguaje [ficcional] reside en el hecho de que tiene como único sentido el que él mismo se da; no teniendo, aparentemente, nada detrás ni delante de él y sin estar habitado por ninguna presencia extraña, ese lenguaje es autónomo en la medida en que no posee, en efecto, profundidad.: se desarrolla por completo en su superficie […] [La ficción es] lenguaje reducido a su delgadez, en ese sentido que encuentra para proyectarse en la única línea de su desarrollo, y que parece no abrir más perspectivas que en sí mismo: nada lo duplica y, con exclusión de cualquier otra cosa, no deja de repetirse, de reproducirse, de prolongarse a sí mismo […] la obra del escritor construye, por el propio trabajo que la produce, su horizonte.[246]

Quizás el formalismo de Macherey haya tomado aquí momentáneamente lo mejor del marxismo. En realidad, el discurso ficcional está en deuda con algo exterior a sí mismo, perturbado por una presencia extraña, en el sentido de que el autor de una narración realista no puede situar Times Square en El Cairo. Donde Macherey sí tiene razón es en que un autor es absolutamente libre de poblar Times Square de los personajes y sucesos que mejor le parezcan y en que la forma en que el lugar aparezca en su narración vendrá determinada por factores que, en su mayoría, son internos al texto.

Macherey no pretende sugerir que las obras de arte literarias guarden mágicamente las distancias con las historias que las hacen nacer. Al contrario, son producto de gran número de factores históricos: género, lengua, historia, ideología, códigos semióticos, deseos inconscientes, normas institucionales, experiencia cotidiana, modos de producción literaria, otras obras literarias y demás. Se trata más bien de que estos factores se combinan de tal manera que permiten que la obra

evolucione según su propia lógica interna. Calificar a una obra de arte de autodeterminante no es afirmar, absurdamente, que esté libre de determinaciones, sino que hace uso de ellas para crear su propia lógica y alumbrarse a sí misma. Las determinaciones suministran el material para su proceso de autocreación. La obra de arte no refleja o reproduce simplemente los materiales empleados en su fabricación; más bien, los reelabora activamente, en cuyo proceso se produce a sí misma. La ficción trata sobre el mundo en virtud de que se adhiere a su lógica interna. O, por invertir los términos, trata sobre sí misma de un modo que proyecta un mundo. Su interior y su exterior son reversibles.

Hay otro sentido en el que las obras literarias son autoconstituyentes. Uno de sus rasgos es que son claramente fragmentos de «discurso» robados, en lugar de especímenes de «lenguaje», lo que equivaldría a decir que son lenguaje estrechamente ligado a situaciones específicas. En la vida cotidiana, ese tipo de situaciones desempeña un papel fundamental en la forma en que damos sentido a los signos. A partir del estado del tráfico y de la disposición de nuestros dos vehículos, puedo entender en términos generales que cuando me diriges una ráfaga con las luces quieres decir «¡arranca!», en lugar de «¡fíjate!»; aun cuando la propia acción pueda significar convencionalmente cualquiera de las dos cosas. La rareza de las obras literarias reside no sólo en que carecen de este tipo de contextos prácticos, sino en que su ausencia de contexto práctico contribuye a que sean lo que son. Es esto lo que John Ellis pretende reflejar con su concepto de que la literatura flota libre de contexto. Sin embargo, sin contexto, una obra correría el riesgo de ser ininteligible, de modo que la solución de la obra a este dilema es crear un contexto para sí a medida que progresa. Todas y cada una de las expresiones de un texto son al mismo tiempo un acto verbal por derecho propio y una aportación al marco desde el que se debe leer. Del mismo modo que, como veremos más adelante, genera su propio subtexto ideológico, así también la obra hace girar a partir de su propia sustancia un buen número de los términos de referencia con los que pueda tener sentido. Es parte de aquello a lo que nos referimos cuando hablamos del «mundo» de una obra.

Las comparaciones entre las obras de arte y los seres humanos suelen ser falsas. La obra literaria, con permiso de George Poulet, no es un compañero con quien podamos entrar en comunión, sino un conjunto de marcas sobre una página.[247] Aun así, hay cierto paralelismo entre la forma en que los textos ficcionales se determinan a sí mismos y el modo en que también lo hacen los individuos. La libertad humana no consiste en verse desprovisto de determinantes, sino en apropiarse de ellos, en convertirlos en el fundamento para la constitución de uno mismo. Esta es una de las razones por la que el arte a veces ha sido considerado el paradigma de la actividad libre. Actuar de forma autónoma no es prescindir de leyes, sino en convertirse en una ley para uno mismo, que es lo que significa la palabra «autónomo». Está sobradamente claro que en la vida real hay límites paralizantes para cualquier proyecto de esta naturaleza, lo que sin duda es una razón por la que el arte ha sido un

fenómeno tan idealizado. Como está menos limitado por lo real que nosotros, como es autoconstituyente de una forma más radical, parece un ejemplo singularmente claro de una autonomía que, en nuestro caso, sólo puede ser aproximada.

Según esta ideología estética, la obra de arte es una ley para sí misma, en el sentido de que el principio que la rige nace puramente de su propia sustancia. No se somete a ninguna autoridad al margen de sí misma. Como todos los fragmentos de la obra están moldeados por su ley o principio general sin que nada sea contingente o superfluo, forma una totalidad de autogobierno. Pero como esta totalidad es sencillamente la forma adoptada por las relaciones mutuas que mantienen los diversos elementos de la obra, se puede decir que esos elementos se someten a una ley que ellos mismos crean. Y esto, para filósofos republicanos como Rousseau y Kant, es lo que define el orden social ideal. Políticamente hablando, la obra de arte recuerda a una república más que a un Estado autoritario, que es una de las razones por la que puede presentarse como crítica de los *ancien régimes* para las clases medias emergentes de la Europa de finales del siglo XVIII. Republicanismo significa autodeterminación colectiva, lo que también es cierto de la comunidad de bienes cooperativa conocida como obra de arte. Como escribe Friedrich Schlegel, «la poesía es discurso republicano: un discurso que constituye su propia ley y fin para sí misma, en el que todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho a voto».[248]

Esto, sin duda, es perfectamente compatible con la jerarquía, tanto en el arte como en la vida. Algunos rasgos de la obra de arte son más dominantes que otros, del mismo modo que algunos miembros de una república son más poderosos que otros. Ser republicano no necesariamente es ser igualitario. No estamos hablando aquí de democracia socialista. Charles Baudelaire denuncia el arte en el que el artista se encuentra «a merced de un torrente de detalles, todos los cuales claman justicia con la ira de una muchedumbre enamorada de la igualdad absoluta».[249] Es precisamente este tipo de crítica, a un tiempo estética y política, el que perseguirán Zola y sus compañeros naturalistas. Pero la forma cooperativa de un poema o un cuadro es enteramente compatible con la libertad, una vez que esta última se entiende positivamente como autodeterminación, en lugar de negativamente como ausencia de restricciones. Como todos los rasgos del artefacto actúan para reforzar a los demás elevándolos a su potencial de máxima riqueza, la autorrealización de cada uno de ellos (por emplear una expresión de Marx) es la condición para la autorrealización de todos.

Así pues, según esta estética las obras de arte no se corresponden tanto con la realidad en su contenido como en su forma. No encarnan la esencia de la libertad humana implorando independencia nacional o fomentando la lucha contra la esclavitud, sino en virtud del curioso tipo de entidades que son. Quizá deberíamos añadir que, como imágenes de la autodeterminación, no reflejan tanto lo real como lo posible. Son ejemplares de lo que podrían ser los hombres y mujeres bajo unas circunstancias políticas diferentes. Si apuntan más allá de sí mismas, a lo que apuntan

es a un futuro redimido. Desde este punto de vista, todo arte es utópico.

Hay una diferencia entre que una obra de arte esté constreñida por la realidad y que refleje esa realidad. Una bailarina está constreñida por todo un conjunto de factores: su cuerpo, la coreografía, el espacio material en el que se mueve, su propia imaginación artística, etcétera. Pero su danza, en lugar de «reflejar» esas condiciones, las convierte en la materia de su autorrealizacion. Si mantiene una relación constante con el mundo no es por algún fin práctico, como sucede con la actividad política, sino por la lógica interna y autónoma de sus acciones. Lo cual equivale a decir que danzar, a diferencia de fregar platos, es una forma de praxis cuyas bondades son internas a sí misma. De una obra de arte se puede decir en buena medida lo mismo.

Por tanto, decir que una obra de ficción se crea a sí misma no es afirmar que carece de cadenas. Como ya hemos expuesto, está restringida por la naturaleza de los materiales que emplea (sobre todo si se trata de una obra realista), del mismo modo que por factores formales, genéricos e ideológicos. Pero el arte consiste en interiorizar este tipo de constricciones incorporándolas a su cuerpo, convirtiéndolas en la materia de su proceso de producción de sí misma y, por tanto, restringiéndose *a sí misma*. Existe una lógica de esa producción de sí misma, de tal manera que no carece de una cierta necesidad. Pero se trata de una necesidad que ella misma crea a medida que va progresando. Si una novela realista decide llamar Bridget a su heroína en la primera página, no puede empezar a llamarla Gertrude en la página 13 sin ninguna razón apreciable, como quizá podría hacer una obra no realista. Este es un ejemplo (sumamente trivial) de que un texto se determina a sí mismo: creando su propia necesidad, conformando su propia lógica autoconstituyente y siendo fiel a la ley que se otorga a sí misma. Como es natural, el hecho de que no sea posible rebautizar de repente a la heroína es algo más que una decisión del autor. Viene determinado por convenciones del género y, quizá también, por convenciones ideológicas. A un escritor de la era victoriana le podría parecer poco caballeroso tomarse semejantes libertades con su dama protagonista. Pero esas convenciones no son sólo límites externos de lo que los textos pueden hacer. Son también la materia prima del proceso de creación de sí mismas.

Umberto Eco hace un comentario semejante al de Macherey cuando señala que «la semiosis se explica a sí misma; esta continua circularidad es la condición normal para la significación y es lo que permite el uso comunicativo de los signos para referirse a cosas».[250] Del mismo modo que Eco parece estar a punto de reducir el lenguaje a un sistema sellado herméticamente, añade que eso es precisamente lo que le permite llegar a comunicar. Es en virtud de su circularidad (el hecho de que una palabra nos remita a otra, y esta a su vez a una tercera) como la semiosis se abre al mundo. Eco, por tanto, puede escribir en la misma obra sin percibir ninguna incongruencia que «una teoría de los códigos se interesa principalmente por los signos como fuerzas sociales».[251] Quejarse de que uno nunca consigue salir del lenguaje sería como protestar porque uno no puede nunca salir de su propio cuerpo.

Los cuerpos y los lenguajes son formas de ser entre las cosas, en lugar de obstáculos que nos impidan acceder a ellas. Es por estar en el «interior» de un cuerpo o de un lenguaje, y no por saltar por encima de ellos como hacemos con tantas otras barreras, por lo que podemos encontrarnos e intervenir en lo que equívocamente conocemos como el mundo exterior.

Como hemos expuesto, para la teoría de los actos de habla la ficción representa una especie de discurso desviado, pero que, en ese sentido, guarda relación (negativa) con el discurso ordinario. Es una versión no pragmática de los actos cotidianos. Pero como da existencia a un mundo propio y lo hace mediante un acto de lenguaje autorreferencial, también tiene una autonomía que lo distancia de lo cotidiano. En este sentido, la teoría de los actos de habla refleja a su propio modo una ambigüedad familiar acerca de la ficción. También señala parte de su cualidad de libre y espontáneo. Si los actos de discurso ficcional son no miméticos y no pragmáticos, entonces tienen una picardía potencial. Por consiguiente, se puede reunir la teoría de los actos de habla y la idea de que el significante es juguetón y exhibicionista, aun cuando los propios teóricos del discurso suelan guardar silencio sobre el tema del lenguaje poético.[252] Hacer esto también concita una «ley» o teoría comunicativa del texto literario con una concepción de ella como objeto verbal. En el capítulo siguiente examinaremos esta convergencia con mayor detenimiento.

Mientras tanto, desarrollemos un poco más el paralelismo entre ficción y lenguaje poético. Monroe Beardsley apunta que la ficción y el realce del lenguaje contribuyen a establecer un discurso aparte del mundo real; discurso que, en los elegantes términos en los que él lo expresa, «el uno mediante una deficiencia de fuerza ilocutiva y el otro, mediante un exceso de exhibición semántica».[253] Hemos visto que algunos críticos sostienen que las obras literarias son especialmente proclives a la ambigüedad semántica y a la riqueza de implicaciones; y esta afirmación tiene influencia sobre la argumentación que venimos exponiendo. Es la falta de tensión del vínculo entre signo y referente, así como entre ficción y mundo real, lo que nos convence de que veamos el arte literario como plural en significados. En realidad, algunos textos literarios son menos polivalentes que otros no literarios. Es demasiado simplista considerar que lo literario es enemigo de lo unívoco. Pero como la ficción no tiene ningún único referente directo con el que se pueda cotejar, es probable que su significado sea más indeterminado y más abierto que un conjunto de instrucciones para ensamblar una lámpara de mesa. De manera similar, el signo poético está generalmente menos constreñido que el pragmático. Como tiene que cumplir una función menos práctica, puede deleitarse con un excedente de significado. Tiene más espacio para la espontaneidad que una indicación de tráfico.

Entre ficción y lenguaje «literario» hay otras afinidades. Con su naturaleza circular, la estructura de la ficción guarda cierto parecido con la estructura del signo

poético, que no deja de dar vueltas de similar manera sobre su propio ser denotándose en el acto de denotar otra cosa. De hecho, la presencia de semejante lenguaje en un texto puede ser un modo microcósmico de alertarnos de sus operaciones macrocósmicas como obra de ficción. No toda ficción es poética. Pero cuando el lenguaje nos hace ese tipo de señas puede estar alertándonos de qué preguntas no debemos formular; como, por ejemplo, «¿sucedió esto de verdad?». Y esto también es cierto cuando vemos la palabra «novela» en la portada de un libro.

Para un crítico como Paul de Man, es en su naturaleza autorreferencial donde el lenguaje literario es más fiel a la realidad, dado que para este teórico nietzscheano el propio mundo es un constructo lingüístico.[254] La ficción revela la verdad de las cosas, pero en modo alguno en el sentido humanista clásico. Más bien, deja el gato ontológico fuera del saco, traicionando así la naturaleza figurativa de lo que tomamos por irreprochablemente real. En su conciencia de sí como conjunto de tropos, en su capacidad para conocer y nombrar su propia e inevitable mistificación, la literatura representa la verdad negativa del discurso cotidiano. La obra literaria modernista, que pone al descubierto cándidamente sus modos de significación y gesticula irónicamente sobre su propio e ineludible artificio, representa por tanto el secreto a voces de la ficción realista: que disimula su naturaleza retórica con el fin de convencernos de que estamos en presencia de lo real. Desde este punto de vista, la ficción modernista es sencillamente ficción muy acentuada como tal, pues sus recursos están al desnudo y su naturaleza autorreferencial es arrastrada a la escena central. Si lo máximo que podemos aproximarnos a la autenticidad a finales de la era moderna es a una conciencia irónica de la ineludible mala fe propia, entonces la literatura en el mundo de De Man es el fenómeno más auténtico de todos.

Si hay parentesco entre ficción y signo consciente de serlo, entonces también lo hay entre ficción y moral. Ya hemos visto que moldear una visión moral comporta un tipo de catalogación, selección y resalte con el que la ficción se muestra especialmente hospitalaria. Es uno de los pocos lugares que quedan en los que lo empírico permanece enteramente bajo la influencia de lo moral. El mundo real se mantiene a cierta distancia transfigurado, reorganizado, otorgándosele un extraordinario grado de libertad y flexibilidad, de tal modo que puedan quedar a la luz de manera más efectiva determinadas verdades morales sobre el mismo. En realidad, esto puede significar editar la realidad cotidiana de forma tan atrevida como en una película de vanguardia. Pensemos, por ejemplo, en la idea de justicia poética, que obliga a Henry Fielding a conceder a Tom Jones su recompensa, cuando en realidad seguramente habría sido ahorcado; o que lleva a Charlotte Brontë a arrojar a la desventurada Bertha Mason desde un tejado en llamas para que su heroína pueda unirse sin bigamia a su recién enviudado amante.

Hasta la obra de ficción más encantadoramente particularizada esquematiza el mundo, editándolo de acuerdo con las exigencias de una forma de mirar. No quiero dar a entender que la forma de mirar la precede y, entonces, se ejemplifica sin más

mediante los detalles de la obra. Nada podría ser menos cierto del verdadero proceso de composición, por no hablar del acontecimiento de la lectura. Una novela en la que todos los personajes y situaciones estuvieran predeterminados por un programa moral (nos viene a la cabeza *Rasselas*, de Samuel Johnson) no sólo tendría un halo de implausibilidad, sino que también socavaría la contundencia de su propia concepción moral. Curiosamente, es la presencia de contingencias, sobre todo en la novela realista, lo que vuelve tan persuasivo la apariencia de una novela. Es como si, después de haber cribado la realidad en su red moral, la obra ocultara entonces el hecho introduciendo infinidad de detalles particulares desperdigados. De este modo, lo no necesario acude en apoyo de lo necesario. La residencia de los Linton en *Cumbres borrascosas* se llama Thrushcross Grange, pero el detalle resulta bastante arbitrario, igual que otros nombres de la novela no lo son. Como sabrán bien quienes hayan estudiado la obra, el lugar podría haberse llamado perfectamente de un modo ligeramente más fácil de pronunciar.[255] Un protagonista de quien se dice que mide un metro setenta y ocho podría seguramente haber medido un metro ochenta y dos sin que la novela perdiera demasiado de su propósito. Es en este sentido en el que una determinada especie de ficción produce lo que Roland Barthes llama «el efecto de lo real». Su arbitrariedad cuidadosamente ideada le da la improvisada sensación de existencia cotidiana.

Los actos de habla no sólo transmiten significado, sino que son en sí mismos significativos. Podemos hablar del significado de un acto de expresión, además del significado de la expresión misma. «¿Por qué me dice esto?», me pregunto cuando un completo desconocido me asedia con tediosa insistencia para hablarme de los logros académicos de sus múltiples pupilos. Como apunta Denys Turner, «decir que los seres humanos son "racionales" es decir que los seres humanos no pueden evitar que sus actos más ordinarios hablen, que no pueden hacer nada que carezca de significado. Por tanto, no pueden hablar sin que su acción de hablar también diga algo».[256] A juicio de Turner, este tipo de significado pertenece al domino de la retórica. Hay un sentido en el que las personas pueden ciertamente hacer cosas sin significado, como tropezar con un escalón o atusarse el pelo distraídamente. (Dejo al margen el asunto del significado inconsciente). Pero estos no son actos en el sentido de los que Turner tiene en mente. Como señala Stanley Cavell, «decir algo no es nunca *simplemente* decir algo».[257] Los denominados actos de habla fáticos, como «¡bueno, aquí estamos otra vez, cotorreando como en los viejos tiempos!», aluden al acto mismo de comunicación, de tal modo que el significado de lo que se dice coincide con la ejecución del mismo. En cambio, en el caso de la ficción realista el significado transmitido por la ejecución de la obra («esto es una obra de ficción que no se debe tomar por cierta») contradice la fuerza de las declaraciones individuales.

Quentin Skinner afirma que para comprender el significado de un texto tenemos

que entender lo que el autor estaba haciendo y creía que estaba haciendo al escribirlo, lo que equivale a la fuerza ilocutiva de Austin. En este sentido, al menos, la pragmática precede a la semántica. ¿Qué tipo de *acto* es este: irónico, polémico, satírico, informativo, laudatorio, apologético o qué? A juicio de Skinner, no podemos comprender el significado de un fragmento de discurso partiendo sólo de sus palabras. Ni tampoco contextualizar las palabras revelará su sentido de forma automática. Más bien, debemos descifrar no sólo el significado de la expresión, sino su fuerza; lo que equivale a decir aquello que el acto de hablar o escribir está tratando de conseguir.[258]

Skinner distingue aquí entre lo que él denomina «intención de hacer» e «intención haciendo». La primera se refiere a un objetivo por parte del autor, que puede o no verse cumplido, mientras que la segunda alude al *sentido* de lo que escribe como algo cumplido con la escritura. Es una distinción muy fecunda para la crítica literaria. Hay una diferencia entre «lo que Turguéniev tiene en mente aquí» y «lo que *En vísperas* está tratando de hacer aquí». La segunda es una explicación de la intencionalidad más productiva que la primera. La primera afirmación apela a intenciones que pueden ser imposibles de recuperar, o recuperables pero irrelevantes; la segunda afirmación trata el texto como una especie de estrategia, una aproximación que analizaremos de forma más completa en el capítulo siguiente. Como escribe Noel Carroll, «la intención es evidente en la obra misma y, en la medida en que la intención se identifica como la estructura propositiva de la obra, es el centro de nuestro interés por la obra de arte y la atención que le dispensamos».[259] Esto no resuelve la cuestión de la intencionalidad artística, un asunto llamativamente espinoso; pero nos sitúa en el terreno correcto.

También hay que tener en cuenta qué es lo que un escritor pretende o se propone *haciendo* algo. Si en 1608 un ateo encubierto escribe un poema de alabanza a la virgen María pero con ironía sutil, se interpretará que está realizando un acto de devoción religiosa. De hecho, hay un sentido en el que *ha* realizado un acto de devoción religiosa que quizás enriquezca espiritualmente la vida de sus lectores. Esto podría ser así aun cuando seamos capaces de establecer (a partir de unas cartas personales y chabacanamente blasfemas del autor donde, por ejemplo, se recogieran entre otras cosas su fantasías sexuales con la virgen María) que no sentía la menor devoción. Lo que estaba haciendo *al* escribir la obra, el sentido de la misma por lo que podemos determinar a partir de lo que escribió, era alabar a la virgen María; pero lo que estaba haciendo *escribiendo* el poema era tratar de exhibir su ortodoxia religiosa y, por tanto, salvarse de ser acusado de hereje y de sufrir una muerte particularmente desagradable.

Es dudoso que podamos identificar las intenciones del autor con la fuerza ilocutiva de su texto, puesto que los textos pueden tener sus propias intenciones, de las que sus autores quizá sepan poco o nada. Quizá Turguéniev no era consciente de lo que estaba tratando de hacer con *En vísperas* en un momento concreto. Lo que un

autor está haciendo al escribir se puede determinar tanto o más por las reglas del género o el contexto histórico como por sus intenciones personales. Las intenciones de su obra, en el sentido de conseguir como está organizada, no se pueden identificar siempre con lo que el propio autor tuviera en mente, aun cuando ciertamente tenía algo. Esto también es cierto de muchos discursos ideológicos. Lo que un autor puede estar haciendo al escribir —por ejemplo, defender indirectamente los intereses de las clases propietarias celebrando un sólido individualismo espiritual— podría no ser siquiera inteligible para él en esos términos. Al igual que la mayoría de los ingleses de clase media, Skinner es categórico al descartar esta posibilidad. También existen lo que Freud llama intenciones inconscientes, un concepto que pone a los ingleses aún más nerviosos que hablar de ideología. En la parapraxis o lapsus lingüístico de la teoría freudiana, las intenciones conscientes e inconscientes chocan en un fragmento de doble discurso.

Es posible que la intencionalidad incorporada en un género, por así decirlo, contradiga y contrarreste las intenciones de un autor. Puede estar implicándose en una controversia política, pero si se establece en el seno de una obra de ficción, es probable que su fuerza quede neutralizada o alterada. Por riguroso que se proponga ser con lo que está haciendo, el contexto ficcional tenderá a anularlo. De manera similar, no se pueden producir efectos irónicos en un género que excluya la ironía por considerarla inaceptable, puesto que sencillamente no será percibida como tal. Los lectores asiduos de *The New York Times*, un periódico que una vez me indicó que no se me permitía utilizar la ironía en un artículo que me encargó, seguramente no entenderían esos efectos irónicos como tales, pues están familiarizados con las convenciones del periódico. A los lectores de *The Guardian* tal vez les sucediera lo contrario. (En una ocasión, un periódico estadounidense me informó también de que en un artículo que escribí para ellos tenía que referirme al periódico inglés *The Times* como *The London Times*, aun cuando no exista ningún periódico llamado así. Parece que el neocolonialismo estadounidense se ha extendido hoy día hasta el extremo de llegar a decir a otros países cómo se llaman sus periódicos). Al escribir mi autobiografía quizá me haya propuesto revelar al mundo cómo la gracia abunda incluso en el más desdichado de los pecadores; pero si vivo en una cultura que considera que todas las biografías son un ejercicio de egoísmo, es probable que este acto de postración se interprete de forma taimada como un mecanismo de autoelogio. Lo que se considera que hace el género falseará lo que yo entiendo que hago.

En la mayoría de las situaciones de comunicación, el significado de la ejecución enmarca y orienta el significado de las expresiones determinando el modo en que tenemos que interpretarlas. Una vez que comprendo que se me están contando toda esas cosas retorcidamente autodespectivas porque te duele mi opinión de que eres un arrogante y un distante, puedo orientarme mejor hacia tu discurso. En esa medida, la actitud retórica de un fragmento de lenguaje puede contribuir a determinar su sentido locutivo. Entender que una afirmación es sarcástica es comprender que su significado

locutivo es el inverso de lo que dice. Una vez que percibo que hablas de prender fuego a mi abrigo mientras lo llevo puesto en sentido ficcional, lo que pertenece al modo retórico conocido como *comédie noire*, puedo entender tus palabras en un sentido distinto y depositar en el suelo la barra de hierro con la que me he pertrechado. Algo parecido sirve para los actos de habla de la ficción literaria, en los que lo performativo (el acto de decir) sobreviene constantemente a lo constatativo (o lo que se dice).

Hay un toque sospechosamente logocéntrico en la concepción de las obras literarias que tiene la teoría de los actos de habla en su conjunto. La mejor forma de entender los textos literarios no es como actos de comunicación hechos a imagen y semejanza del habla humana, ni siquiera miméticos o aberrantes. No es que todo en una obra esté sometido a una intención unitaria, como en expresiones del tipo «¡Úntelo con aceite de oliva!» o «¿Por qué se sigue poniendo morado?». En su versión más ingenua, la teoría postula la existencia de un autor absolutamente transparente y con pleno dominio de sus intenciones. No se nos invita a indagar dónde se encuentra este sujeto y de dónde provienen sus intenciones. Más bien, este tipo de cosas se toma como punto de partida. Pero la mejor forma de entender los textos no es como vehículos de intentos creativos de ficción. En realidad, puede haber textos sin ningún tipo de intención en absoluto, como las grietas de una roca en las que, por una milagrosa coincidencia, se pudiera leer «Había una vez tres osos». Esto quiere decir lo que quiere decir aun cuando nadie pretendiera decirlo. La densidad de una obra literaria no se debe subordinar a la trayectoria de una expresión. Como señala Joseph Margolis, «hay buenas razones para creer que los rasgos sutiles del discurso literario […] no ceden de forma productiva al análisis de los actos de habla».[260] En todo caso, la teoría se desenvuelve en un nivel de abstracción demasiado elevado como para que pueda aprovecharse de forma útil con cuestiones tan formales como el punto de vista, la subtrama, la peripecia, el signo poético y cosas similares. Peter Lamarque apunta sagazmente en su obra *Fictional Points of View* que la teoría de los actos de habla, junto con buena parte de la filosofía de la literatura, no consigue explicar la ironía, las narraciones no fiables, los cambios de punto de vista y otros recursos similares.

Otro de los vicios hueros de la teoría es postular que existe un narrador que está enunciando el texto, aun cuando no haya ningún narrador real. Gregory Currie, por ejemplo, parece pensar que cuando encontramos una obra literaria siempre tenemos que imaginar a un hablante. Pero no cabe duda de que no es así. Tampoco sirve de mucho imaginar que *Las afinidades electivas*, de Goethe, o la canción infantil «Little Boy Blue» nos están siendo recitadas por algún personaje impreciso, tal vez una anciana bruja sentada junto a un hogar igualmente imaginario. No todas las historias requieren que se identifique a su autor. ¿Quién habla en *Finnegans Wake*? ¿Quién

habla en *La tierra baldía*? ¿Qué hacemos con las obras polifónicas? El concepto de ficción conlleva los textos y sus contextos, no las intenciones hipotéticas de un narrador putativo. Aun cuando la presencia de un narrador semejante se pueda dejar sentir en una obra, las verdades ficionales que presenta pueden superar o subvertir sus intenciones.

Un comentarista escribe que «no se nos dice que el hablante de "Felix Randal", de Gerard Manley Hopkins, sea un sacerdote, ni que se esté dirigiendo a un mensajero. Pero si no lo inferimos, la obra no nos resultará comprensible».[261] En realidad, no hay ninguna necesidad de imaginar que el destinatario del poema es un mensajero y la mayor parte del texto seguiría siendo inteligible si no se repara en que el hablante es un sacerdote. No obstante, la cuestión es que este enfoque trata a todas las obras literarias como si fueran monólogos dramáticos. Ese mismo crítico prosigue señalando de forma bastante asombrosa que de la «Oda a un ruiseñor» de Keats inferimos si el hablante es un hombre o una mujer. Richard Gale toma con atrevimiento como caso paradigmático de ficción a un narrador que hablara en presencia de un público.[262] No obstante, los textos no son siempre las manifestaciones de un narrador y, como señala Walton, hay muchas culturas que carecen absolutamente del concepto de narrador implícito. Los textos hablan por sí solos, por así decir; un hablar de sí mismo que de vez en cuando puede incluir la presencia de un narrador.

La teoría de los actos de habla pretende ser una explicación de la literatura como tal, pero en términos generales depende demasiado de la cuestión de la ficción realista. Un poema lírico es ficcional en el sentido de que invita al lector a fantasear, a tratarlo de forma no pragmática y, quizá, insinúa esta condición no pragmática poniendo en primer plano el significante. Pero no tiene por qué adoptar la forma de un pseudorreportaje habitual en las narraciones realistas. La narración realista, como «Michael», de Wordsworth, es una parte reducida de lo que pasa por ser poesía. La teoría de los actos de habla parece presuponer en ocasiones que todos los textos literario están formulados con ánimo indicativo, compuestos de sentencias como «No había ninguna fotografía del padre del chico en la casa de las afueras». Pero qué sucede con «Golpea mi corazón, Dios trino» o «¿Cómo podemos conocer al bailarín por el baile?». Los poemas son tan ficcionales como las novelas en un doble sentido: su precisión empírica no es lo que está principalmente en juego, ni que lo que dicen pretende tener implicaciones generales en lugar de un referente directo. Pero no son necesariamente ficciones en el sentido de que se compongan de cuasiaseveraciones puesto que, como señalan Lamarque y Olsen, una obra literaria puede no contener ninguna proposición en absoluto.[263]

La teoría de los actos de habla presupone que los autores de obras de ficción no pretenden engañar, puesto que no afirman; pero algunos intentan sin duda embaucarnos. Quizá los escritores quieran que sus lectores crean a medias que lo que dicen es verdad, que es lo que Richardson pudo haber pretendido con sus comentarios

sobre *Clarissa*. O quizá pretendan que los crean a pies juntillas, como sucede con los autores de relatos de viajes. Aun cuando los autores no busquen embaucar a sus lectores, es dudoso que el mejor modo de describir lo que hacen sea llamarlo fingir. Es verdad que un fingimiento que todo el mundo reconoce como fingimiento sigue siéndolo, como cuando yo me disfrazo torpemente de Groucho Marx ante un grupo de amigos socarrones en privado. Un actor sobre el escenario no trata de engatusar al auditorio para que piense que es otra cosa, a menos que el público esté lleno de niños pequeños. Está representando cómo se siente y actúa un personaje de ficción. No admiraríamos tanto la representación si pensáramos que es idéntica a lo que retrata. No hay ninguna destreza particular implicada en ser uno mismo. Pero lo que hace podría describirse como un fingimiento.

Aun así, fingimiento no parece ser la palabra adecuada para referirse a la ficción. Como sostiene Gregory Currie en *The Nature of Fiction*, los poetas y los novelistas realizan actos de habla reales invitando al lector a que realice un acto de imaginación. Lamarque y Olsen señalan acertadamente que los autores de novelas están haciendo algo real: comprometerse con la institución social de escritura de ficción. La ficción es una práctica social reconocida como tal y, seguramente, universal. No es sólo un parásito social. En todo caso, no deberíamos presuponer un modelo demasiado unívoco del denominado discurso ordinario; y si no se presupone, no existe algo que llegue a ser tanto como una norma fija de la que se pueda decir que los actos de habla ficcionales se desvían. Además, en lo que se refiere a un sentido de la literatura más amplio que la ficción, los autores pueden no fingir en absoluto. Laurence Sterne no finge cuando recomienda en sus sermones realizar actos de caridad, y George Orwell no finge admirar a los mineros en *El camino de Wigan Pier*. La teoría de los actos de habla opera como una teoría general de la literatura sólo si la literatura se circunscribe a la ficción y, habitualmente, a la realista.

Esto no quiere decir que no se pueda aprender nada de ella. Entre otras cosas, arroja nueva luz sobre la cualidad autorreferencial de la ficción. Pero tenemos que repensar el prejuicio de que las obras literarias son versiones creativas defectuosas de alguna otra cosa. También hemos visto que cuando se trata de literatura en el más amplio sentido, la teoría de los actos de habla puede resultar de poca utilidad. Las obras literarias no tienen por qué incluir pseudoproposiciones, a las que la teoría de los actos de habla tan a menudo toma como ejemplares. Y aun cuando se considere que los escritores fingen, como apunta Christopher New, «fingir simplemente que se realiza el acto elocutivo de afirmar algo no es más que realizar otro tipo de acto elocutivo, del mismo modo que fingir meramente que se comete un acto de asesinato no es cometer otro tipo de delito».[264]

En cualquier caso, no es sólo en la ficción donde se suspenden o se transgreden las normas que rigen los actos de habla «normales». Es posible leer un discurso no ficcional sin que uno se pregunte si el autor está siendo fiel a la verdad, es sincero, sabe de lo que habla, podría aportar evidencias que respaldaran sus afirmaciones,

etcétera. Quizás esté siendo sincero a medias, o no tenga ni idea de lo fiel a la verdad que está siendo, o tal vez no importe. Para la teoría de los actos de habla en general, se supone que en condiciones normales los hablantes se «comprometen» con la verdad de sus manifestaciones, formuladas con la intención de ser sinceros, etcétera y se interpretan como válidas; pero como señala Thomas Pavel, a veces podemos no estar seguros de si se comprometen o no con ese tipo de afirmaciones. Siempre hay casos de ambigüedad, escepticismo a medias, compromiso provisional, fe provisional en las afirmaciones, etcétera, tanto por parte del escritor como del lector.[265]

La teoría de los actos de habla nace de un periodo histórico en el que los textos literarios, como las obras de arte en general, ya no parecen cumplir una función social demasiado directa. Así que es comprensible suponer que la única posibilidad que tienen es imitar otro tipo de funciones, como los actos de información auténticos. En esta situación, la naturaleza disfuncional de las obras literarias se convierte casi en parte de su definición. Richard Gale entiende que la ficción es el enemigo de lo perlocutivo, en el sentido del impacto real que el lenguaje puede tener en el mundo. «Escuchar ficcionalmente un uso del lenguaje —escribe— es comprobar, inhibir o sublimar la respuesta habitual y apropiada que el uso del lenguaje provocaría».[266] Las obras literarias, en resumen, no se parecen en absoluto a un narcótico placentero o un fármaco paralizante mediante el cual, como en un sueño, nuestra vida práctica quede suspendida temporalmente y a la espera de continuación. Por el contrario, son el equivalente de estar arraigadas en el terreno mientras son perseguidas por un monstruo en una pesadilla. La literatura no trata de evocar nuestras respuestas cotidianas, sino de reprimirlas.

Esto no se parece demasiado a la forma que tenía de considerar su función el genealogista antiguo de la tribu, o a preguntarse por qué Yeats escribió himnos para que desfilara el movimiento fascista irlandés. Los antiguos practicantes judíos del *midrash* sostenían que no se comprendía un texto hasta que se encontraba un modo de ponerlo en práctica.[267] O pensemos en el teatro de agitación y propaganda de principios del siglo XX, donde se invitaba al público a votar al final de la obra o a debatir qué acción política se desprendería de ella. En todo caso, ¿cuál es la respuesta cotidiana «habitual y apropiada» para «ese mar que el delfín laceró y el gong atormentó» o a «Tú, la novia inviolada del reposo»? ¿Cuáles son las respuestas adecuadas en el mundo real a estos fragmentos de lenguaje que se ven frustradas o sublimadas cuando los encontramos en la literatura?

3

En *Insight and Illusion*, un estudio de la filosofía de Wittgenstein, P. M. S. Hacker sostiene que, a juicio de aquel, no existe relación entre lenguaje y realidad. No se debe considerar que son dos dominios de los que se puede decir que mantengan relaciones generales: de correspondencia, construcción, isomorfismo u otra índole. No es que Wittgenstein sea un escéptico inveterado que dude que nuestro pensamiento pueda encontrar alguna vez una apoyatura en lo real. Al contrario, su obra propone algunos de los argumentos contra el escepticismo más deslumbrantemente originales que la filosofía haya podido exponer. No tiene la menor duda de que algunas de nuestras afirmaciones sobre el mundo son verdaderas y, otras, falsas. Se trata más bien de que no cree que el mejor modo de explicar la forma en que esta relación se produce sea la imagen de armonía, coherencia, homología o correspondencia entre lenguaje y realidad. De hecho, considera esta idea un retazo de metafísica gastada que frustra toda intuición auténtica sobre el funcionamiento de la verdad y el significado. Desde este punto de vista, el argumento de que el lenguaje «construye» o «constituye» el mundo pertenece tanto a esa metafísica como la idea de que lo refleja o se corresponde con él. Además, postula una relación invariante entre dos ámbitos distintos. Sin embargo, para Wittgenstein el lenguaje no se corresponde con la realidad ni la constituye. Más bien, nos proporciona los criterios para determinar qué tipo de cosas hay y cómo tenemos que hablar de ellas.

Sus reflexiones sobre este tema convierten la idea de gramática, entendida como conjunto de reglas que iluminan cómo se deben utilizar las expresiones en una forma de vida práctica. Las propias gramáticas no pueden ser verdaderas, ni falsas, en contraposición a lo que sucede con algunas de las afirmaciones que generan. No tendría sentido hablar de la verdad del finés o la falsedad del afrikáner. Las gramáticas, en ese sentido, no tienen que rendir cuentas a la realidad. Anteceden a la verdad y la falsedad, por cuanto determinan lo que tiene sentido decir en una forma de vida específica. Si, por ejemplo, hay una afirmación susceptible de pasar por verdadera o por falsa, ello viene determinado por la propia gramática que, en este aspecto, es la matriz de toda inteligibilidad.

Una gramática no afirma nada acerca de los hechos. No nos indicará si existen realmente unas criaturas como los elfos. Para Wittgenstein, establecer los hechos es una cuestión empírica a la que la propia filosofía no tiene nada que aportar. Más bien, una gramática determina lo que se podría afirmar de manera inteligible acerca de los hechos. Hay formas de hablar de los elfos que tienen sentido, y hay otras como, por ejemplo, decir «enciéndeme un elfo», que no lo tienen. Una regla de la gramática no se puede justificar, del mismo modo que las reglas del ajedrez tampoco se pueden justificar. En este sentido, es arbitraria y se fundamenta a sí misma. Su eficacia no depende de nada exterior a ella. «El lenguaje sigue estando contenido en sí mismo y

sigue siendo autónomo», escribe Wittgensetin en *Sobre la certeza*. Esto no significa negar que una gramática está profundamente entrelazada con el mundo, sino negar tan sólo que esté fundamentada en el mundo, en el sentido de que se justifique apelando a la forma de ser de las cosas. Una gramática no refleja nada de la realidad, como sí creía con anterioridad el propio Wittgenstein. Es una actividad, no una imagen.

Esto no equivale a afirmar que el mundo no tenga en modo alguno participación en el asunto de la verdad y el significado. Supone más bien afirmar que no interviene del modo en que algunos filósofos han considerado que lo hace, sosteniendo, por ejemplo, que el significado de una expresión es un objeto con el que se puede correlacionar. Según califica sardónicamente Wittgenstein esta concepción en *Investigaciones filosóficas*, «se piensa […] en el significado como en una cosa de la índole de la palabra, aunque diferente de la palabra. Aquí la palabra, ahí el significado. La moneda y la vaca que podemos comprar con ella. (Pero por otra parte: la moneda y su utilidad.)».[268] Si pensamos en el significado como algo «significado» podemos vernos tentados por las artimañas del lenguaje a imaginarlo como algo parecido a una palabra o significante, sólo que bastante más elusivo; quizás una imagen borrosa en la mente o una imagen que subyace a la palabra y puede activarse en el mundo cada vez que la pronuncio o la leo. De manera similar, se podía pensar que el valor del dinero viene determinado por el objeto que es posible adquirir con él (la vaca); como si comportara algún tipo de correlación entre los dos. Pero el valor del dinero viene determinado por su uso en una forma de vida. Y lo mismo se puede decir de las palabras. El significado de una palabra es la forma en que se comporta. Es una práctica social, no un tipo de objeto.

Así pues, considerar que el lenguaje es autónomo no tiene que ver con amputarlo de lo real. Determinados tribunales judiciales e investigaciones oficiales son autónomos, pero eso no quiere decir que no tengan ningún trato con nada exterior a sí mismos. Al contrario, adoptar esta concepción del lenguaje es otorgarle su materialidad plena, en lugar de tratarlo como un reflejo pálido de otra cosa. El lenguaje y el mundo guardan relación en el sentido de que las reglas y criterios que rigen la aplicación de las expresiones están entretejidas con nuestras prácticas sociales; hasta el extremo de que Wittgestein llega a sostener en *Sobre la certeza* que lo que subyace en el fondo de nuestros juegos de lenguaje es «lo que hacemos». O, en palabras de Umberto Eco, «la acción es el lugar donde la *haecceitas* termina el juego de la semiosis»,[269] queriendo decir que el lenguaje se detiene provisionalmente cuando conduce a cambios de *habitus* o de tendencias comportamentales. Kenneth Burke alude de forma parecida a que las obras de arte pueden alterar actitudes y disposiciones.[270] (También señala en *A Grammar of Motives* que las actitudes pueden desembocar en acciones o actuar como sustitutos de las mismas, una distinción pertinente para señalar la diferencia entre materialismo e idealismo). Se podría añadir también que, como una especie de orientación permanente hacia la

acción, interior y exterior, la idea aristotélica de disposición media entre la psique y la conducta.

A juicio de Wittgenstein, el significado y la verdad se reducen a cuestiones de acción, aunque no en algún sentido descarnadamente pragmatista. Están enraizadas en las actividades habituales de una forma de vida social compartida. Para él, al igual que para Marx y Nietzsche, son estas actividades las que en última instancia determinan cómo emprender la tarea de tallar el mundo en conceptos. Parte de esta conducta refleja nuestra naturaleza humana común, lo que Wittgenstein denomina al estilo marxiano «la historia natural de los seres humanos». No es específica de una cultura en particular. Wittgenstein no es en este aspecto un «culturalista», en el sentido de que crea que la cultura influya hasta tal extremo en las cuestiones humanas. Piensa bastante adecuadamente que hay formas instintivas de acción corporal y que buena parte de nuestro comportamiento es, en este sentido, natural. Es gracias en parte a este tipo de rasgos antropológicos perdurables, así como a la relativa estabilidad del mundo físico, como podemos crear el tipo de juegos de lenguaje que creamos. Si las criaturas mutaran continuamente o habitaran un mundo que se negara a permanecer invariable un instante, no tendrían nada que se pareciera a nuestras reglas y criterios de representación.

Así pues, el consenso que una gramática encarna no es en última instancia una cuestión de ideas ni de opiniones, sino de formas comunes de hacer las cosas. A eso es a lo que Wittgenstein se refiere con forma de vida: algo que es fundacional en el sentido de que, aunque siempre se pueda alterar e, incluso, revolucionar, no se puede escarbar en ella para encontrar algo más fundamental. No hay ninguna tortuga que sustente al elefante. Se podría añadir que hay aspectos de este tipo de formas de vida que deben estar siempre invisiblemente en algún lugar y que, por el momento, no es posible que afloren a la conciencia si tenemos que hacer el tipo de cosas que queremos hacer (incluida cambiar esas formas de vida). La verdad es una cuestión de lenguaje, pero el lenguaje es en último término se basa en lo que hacemos. Es así como Wittgenstein puede proclamar en *Sobre la certeza*, siguiendo la ilustre estela de Goethe y Trotsky, que «En el Principio era la Acción».

Además, hay otras formas en las que el lenguaje está vinculado a lo real. Wittgenstein no cree que nuestros conceptos se tornen verdaderos o falsos por la manera de ser del mundo; pero sí cree que sólo tienen sentido contra un telón de fondo semejante, del mismo modo a como un sistema legal sólo tiene sentido frente al telón de fondo de unos hombres y mujeres entusiastas con la idea de justicia, de vez en cuando criminales, moralmente frágiles, capaces de sufrir castigo, preparados para electrocutar a otros sin que les sacudan las náuseas en el proceso de hacerlo y cosas por el estilo. En palabras de Hacker, que hace que Wittgenstein suene un poco más parecido a Nietzsche de lo que suele ser habitual, «creamos nuestras formas de representación impulsados por nuestro carácter biológico y psicológico, empujados por la naturaleza, constreñidos por la sociedad e instados por nuestro instinto de

dominar el mundo».[271] Todo ello forma parte de las condiciones materiales de los juegos de lenguaje, en lugar de ser un material con el que este tipo de juegos «se corresponde». Una gramática no refleja tanto el mundo como lo presupone.

No es preciso suscribir esta concepción sin reservas para apreciar la luz que puede arrojar sobre la ficción.[272] Ya hemos visto que, a juicio de Wittgenstein, una forma de vida es un tejido sin costuras de expresiones y actividades, y pocas cosas lo ejemplifican de manera más gráfica que la ficción realista. Muchas obras realistas transmiten el espesor de una forma de vida específica, virtud que comparten con determinadas corrientes de la sociología y la antropología. Actúan como una especie de fenomenología, reinvistiendo el lenguaje de una riqueza de experiencias que la filosofía dominante tiende a abstraer de él. No es raro que el linaje de lo que se podría denominar antifilosofía, desde Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Heidegger y Freud hasta Benjamin, Adorno, Wittgenstein y Derrida, esté tan íntimamente vinculado a la estética, como de hecho lo está el más literario de los movimientos filosóficos, el existencialismo. La expresión «novela existencialista» tiene sentido, del mismo modo que no lo tiene la expresión «novela positivista lógica».

Cuando leemos novela realista somos capaces, como si se tratara de algún experimento controlado, de comprender el significado de lo que se dice sobre un telón de fondo de experiencia y actividad: un telón de fondo que para el propio Wittgenstein, como subraya en *Cultura y valor*, es en la vida real tan complejo, implícito e intotalizable que resulta «inefable», pero al que la ficción puede otorgar alguna forma más determinada. En palabras de Thomas Lewis, «la referencia ficcional modula las percepciones de los intérpretes de signos más allá de las entidades explícitamente representadas hacia las prácticas sociales de las que emergen los propios y diversos discursos sobre el mundo».[273] Existe una afinidad remota aquí con el pensamiento de Pierre Macherey. Lo que Wittgenstein llama formas de vida, Macherey lo llama ideología. Hay cierto parentesco entre el sentido de este contexto que Wittgenstein da por supuesto, que debe estar inconscientemente en su sitio para que emerja algún tipo de inteligibilidad, y el concepto de Jacques Lacan de «el Otro», que sirve en buena medida al mismo propósito. Así sucede con lo que Hans-Georg Gadamer denomina «la provisionalidad esencial del horizonte en el que se desenvuelve la comprensión».[274] En todos estos casos, estamos hablando de lo que se podría llamar el inconsciente colectivo.

De hecho, la ficción fuerza el entrelazamiento sin costuras de discurso y actividad que conocemos como juego de lenguaje hasta un extremo paródico, puesto que su propia «realidad» no es más que una proyección de su lenguaje. Como escribe J. Hillis Miller, «sólo podemos saber de ese mundo [de ficción] lo que las palabras nos dicen»,[275] de manera que si un hecho de una novela queda sin determinar (si, pongamos por caso, no se nos dice el contenido de una carta fundamental, como en *Las alas de la paloma*, de Henry James) será para siempre un misterio para nosotros. Ello se debe a que no hay ningún hecho que descubrir, del mismo modo que es

imposible descubrir lo que Hamlet estaba haciendo antes de la primera vez que aparece en escena porque no estaba haciendo nada. En una especie de magia o utopía del mundo creativo, la realidad en la ficción es enteramente sensible al lenguaje, pero sólo porque es calladamente creación del propio lenguaje.

De manera que hay paralelismos entre la idea de gramática de Wittgenstein y la ficción, sobre todo en su modalidad realista. Una gramática es un conjunto de reglas para organizar un universo de significado, y esto también es cierto de las técnicas de la ficción. Entonces, lejos de ser la aberración fascinante de los teóricos de los actos de habla, la ficción es un modelo vivo de las gramáticas en general, un lugar en el que podemos observar su funcionamiento en una forma excepcionalmente gráfica y condensada. Es otro juego de lenguaje llevado hasta cierto extremo de reflexividad. Esta es la razón por la que la ficción realista es un tipo de magia tan sofisticada. Aunque nos proporcione imágenes del agreste suelo de la existencia cotidiana, de su desorden y su indeterminación, también erradica la fricción entre la palabra y el mundo. Es al mismo tiempo realidad y utopía. Visto desde esta óptica, aúna la doctrina del primer Wittgenstein del ajuste fiel y perfecto entre lenguaje y mundo con el sentido del segundo de la naturaleza confusa y provisional de las cosas, de su obstinada resistencia a toda definición cristalina.

Hay otras formas en las que la ficción puede arrojar luz sobre el resto de nuestros juegos de lenguaje. Ya hemos visto que Wittgenstein rechaza la idea de que el significado de una expresión sea su referente, en el sentido de algún objeto del mundo. Pensar así es entender el significado casi como una especie de forma verbal de señalar. Pero para que el acto de señalar tenga sentido, como empieza mostrando Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*, requiere un contexto. No se podría enseñar a nadie la palabra «estuco» señalando una extensión de estuco y entonando la palabra a menos que ya tuviera alguna idea de lo que es un objeto, una referencia, nombrar algo, un significado, una definición ostensiva y demás. ¿Y a qué objeto señala la palabra «codiciosamente»? Si señalamos ante un niño pequeño a alguien que lleva varios días con hipo y decimos «hipo», tal vez el niño pase el resto de su vida creyendo que «hipo» significa alguien con quien no tiene sentido tratar de mantener una conversación, y como tal comprende a los miembros del Partido Nacionalista Británico y a las personas con dificultades psicológicas. ¿Cómo va a saber el niño a qué estamos señalando? Y, en todo caso, ¿cuál es el referente de «¡Dios mío!», «¡Hola a todos!» o «¿Qué miras?»? La referencia no es una conexión prefabricada entre un signo y un objeto. Es una actividad social con gran variedad de modalidades, una de las cuales depende de los conocimientos compartidos e incorporados en una forma de vida. Como señala Paul O'Grady, «la referencia tiene sentido en el contexto de la utilización de signos para determinados propósitos. Esa utilización se produce de múltiples formas y no hay una conexión única entre conceptos y objetos que destaque como la auténtica».[276]

Por irónico que resulte, el hecho de que la ficción carezca de referente individual

directo significa que puede iluminar la naturaleza de la referencia de manera aún más instructiva. En cierto sentido de la palabra, la ficción hace referencias continuamente a guerras y luchas de poder, a la sexualidad y la abnegación, a los afectos doméstico o a catástrofes naturales. Pero como lo hace retratando personajes y acontecimientos que no existen, o cuya existencia real no tiene sentido dilucidar, es capaz de mostrar que el acto de referir depende de los contextos, los criterios y las interrelaciones entre signos, en lugar de ser una relación directa. La ficción, por tanto, es una terapia valiosa para quienes tienen unas ideas de la referencialidad en exceso reduccionistas. Sabemos cómo utilizar el nombre «Julien Sorel» comprendiendo las convenciones y procedimientos que rigen el uso del mismo en *Rojo y negro*. Por lo que a eso se refiere, el hecho de que Julien no exista carece de la menor importancia. Por lo general, en la ficción manejamos conceptos y criterios, o decidimos que en una obra algo es una verdad ficcionalizada, del mismo modo que lo hacemos en la vida cotidiana.

La referencia no es un acto que se garantice a sí misma. Plantea una serie de problemas y puede ser un asunto bastante arriesgado. Para algunos, el juego de lenguaje conocido como religión tiene un referente (Dios), mientras que para otros no lo tiene. Pero esto plantea la cuestión de qué puede pasar aquí por ser un referente. Un dios al que se viera como un héroe de tamaño inmenso, aun cuando existiera, no podría valer como referente último del juego de lenguaje judeocristiano. Si resulta que hay un Ser Supremo que es como nosotros pero infinitamente más sabio, bueno y poderoso, no puede ser lo que la Biblia judía llama Yahweh y la Biblia cristiana llama Dios. Estaría proscrito por la prohibición de la idolatría, además de que iría contra otra serie de fundamentos teológicos. Para saber lo que valdría aquí como referente tenemos que atender al funcionamiento interno del juego de lenguaje.

El hecho de que no exista ninguna ciudad real llamada Middlemarch enriquece el acto de referencia en lugar de empobrecerlo. Nos anima a reflexionar sobre las costumbres de las pequeñas ciudades de provincias en general, no simplemente a imaginar que se nos entrega un informe sobre un población concreta de los primeros años de la era victoriana en las Midlands de Inglaterra. Como Ahab no existe pero sí existe la psicosis obsesiva, la representación que se hace de él en *Moby Dick* puede liberarse de las restricciones de la vida real para representar ese estado mental de manera aún más hábil. Jan Mukařovský sostiene que la función referencial de una obra de arte está debilitada en el sentido de que no refiere directamente, sino que esa misma debilidad la habilita para referir de formas más ricas y profundas.[277]

Un poco como la fenomenología «pone entre paréntesis» el referente con el fin de centrarse más estrechamente en el acto intencional de percibirlo, así la ficción llama nuestra atención sobre el acto de referir en toda su complejidad. El hecho de que carezca de un referente directo en la vida real o de que, si lo tiene, carezca de importancia, no es distinto en principio del hecho de que podemos instruir a alguien sobre la Gorgona o sobre las prácticas antiguas de canalización de aguas, aun cuando

la primera no haya existido nunca y las últimas ya no existan. Los objetos inexistentes también cumplen una función en nuestros juegos de lenguaje de la vida real, no sólo en los ficcionales. Esperamos y deseamos cosas que todavía no tienen existencia, igual que celebramos o lamentamos el pasado, que ya no existe, del mismo modo que no existe todavía el futuro. La mentira es, por definición, un fragmento de lenguaje sin referente. Como sugiere Umberto Eco, «siempre que hay significación, se da la posibilidad de usarla para mentir».[278] Es debido a que podemos decir la verdad por lo que también podemos fingir. Si es así, entonces la condición de ser sin referente está incorporada al propio lenguaje.

La ficción es ese tipo de juego de lenguaje que debe ser capaz de operar en ausencia de referente. Es posible leer en voz alta un poema amablemente dedicado al secretario de Trabajo y Pensiones, sin que su presencia sea necesaria para que el poema funcione como poema. De todos modos, como señala David Schalkwyk, esto es cierto del lenguaje en general: «el lenguaje no requiere ninguna conexión con ninguna entidad presente para que funcione como lenguaje».[279] O, como lo expresa Jacques Lacan de forma bastante más solemne, el símbolo es la muerte del objeto. Por consiguiente, la ficción es un ejemplo más vistoso de una condición esencial de toda actividad lingüística.

Ya hemos topado con otra forma en la que la ficción es un ejemplo de los juegos de lenguaje en general. En el caso de la ficción (una obra de teatro, por ejemplo), está claro que el significado no depende de la experiencia de un sujeto. Un actor no tiene que sentir al unísono con la psique de un asesino en serie con el fin de representarlo de manera convincente, a menos que haya estado observando demasiado a Marlon Brando. No es que el actor carezca de sentimientos, sino que tiene los sentimientos apropiados para lo que está haciendo; para las técnicas que despliega, las acciones que interpreta y las palabras que manifiesta. «¿Y quién pregunta a una persona en un drama cuál es su vivencia cuando está hablando?», inquiere Wittgenstein.[280] Donde mejor se retratan los contextos de una frase, apunta en *Investigaciones filosóficas*, es en una obra de teatro. Un poeta no tiene que haberse caído por un pozo o estar arrebatadoramente enamorado para que sus palabras sobre estos asuntos nos conmuevan por su autenticidad. El significado no es un proceso mental o emocional que ensombrezca nuestro discurso. No es una experiencia, del mismo modo que prometer, esperar o proponerse algo no son experiencias. Estas cosas pueden ir acompañadas de sentimientos (de afecto, impaciencia, resolución, anticipación, etcétera), pero eso es otra cosa. Mi mente puede rebosar de toda clase de imágenes inquietantes mientras leo a Condorcet, pero no pueden formar parte del significado de la obra y sólo tienen interés para mí y mi psicoanalista.

Del mismo modo que los juegos de lenguaje tienen que situar algo provisionalmente más allá de toda duda con el fin de alzar un telón de fondo contra el que operar, este tipo de sanción provisional también es cierta de la ficción. Se conoce tradicionalmente como la suspensión de la incredulidad. En aras de jugar el juego de

la ficción, aceptamos no preguntar de momento si un gorila podría tener realmente el tamaño de King Kong, o si alguien en la vida real podría ser realmente tan ridículo como el Werther de Goethe. Además, igual que una gramática, una obra de ficción contiene un conjunto de reglas y convenciones implícitas para determinar lo que está permitido decir y hacer inteligiblemente en su ámbito, así como lo que en esas condiciones pasa por ser verdadero o falso. Y estas reglas, como las de un juego de lenguaje wittgensteiniano, son en cierto sentido arbitrarias y autónomas. Eso no quiere decir que nos caigan en el regazo como llovidas del cielo. A juicio de Wittgenstein, son reglas de representación o técnicas para constituir mundos ficcionales, y esas reglas y técnicas tienen una historia social. En todo caso, para Wittgenstein no vienen dadas de forma espontánea por la propia realidad. El mundo no se divide de forma natural en dos tramas principales y un manojo de tres subtramas. En este aspecto, los juegos de lenguaje son ficcionales en un sentido parecido al que lo son las novelas.

Es verdad que en la ficción, como en los demás juegos de lenguaje nuestros, lo que se puede proponer de forma inteligible viene moldeado por la forma en que las cosas se disponen entre nosotros y en el mundo. En una narración realista, un ángel no puede hacer una aparición en un bar de Manhattan, como podría hacérsele aparecer en un poema de Rilke. Pero no está mal con carácter general introducir un ángel en un poema si resulta un recurso productivo en el seno de determinado tipo de gramática estética. Que *Jane Eyre* termine casándose con su protagonista no es peor de lo que habría sido que se nos revelase que era lesbiana y se la emparejara con Grace Poole o Bertha Mason, o se las presentase a las tres en un *ménage à trois*. La ficción se inspira en otros juegos de lenguaje y, a su vez, desempeña un papel en ellos. Para Wittgenstein, desempeñan un papel esencial en el juego de lenguaje de la filosofía: «No hay nada más importante que construir conceptos-ficción que nos enseñen a entender nuestros conceptos», señala.[281]

Aun así, las formas y técnicas de la ficción son autónomas en relación con la realidad en el sentido de que, si no mantuvieran cierta distancia con respecto a ella, no podrían esculpir sus materiales de formas tan distintas. La ficción da testimonio del hecho de que el mundo no nos obliga a representarlo de un único modo, lo cual no quiere decir que podamos representarlo de algún modo anticuado. En la ficción podemos tomarnos muchas más libertades que en la vida real con los retratos que hacemos de él, pero hasta en la ficción nuestras imaginaciones están constreñidas. Hay algunos estados de cosas que, dado que somos un cierto tipo de criatura material que vive en un determinado tipo de mundo material, no podríamos siquiera imaginar en un principio. La imaginación no es nada que se parezca a eso tan libre de ataduras como los románticos de este mundo insistirían en proclamar. Esta es una de las razones por las que casi todas las descripciones de extraterrestres los hacen parecer versiones de Tony Blair de color verde con muchas extremidades y desprendiendo olor a azufre. Además, un vez que ingresamos en un mundo ficcional, igual que una

vez que ingresamos en una gramática o en una partida de ajedrez, nuestra libertad de pensamiento y de acción se ve recortada drásticamente. De repente, las reglas que parecen arbitrarias desde el exterior se ciernen sobre nosotros con un aspecto mucho más coercitivo. Pero hay un determinado tipo de terapia filosófica que puede ayudarnos a liberarnos de este rígido sentido de la coerción, un poco como el psicoanálisis pretende liberarnos de diversas constricciones paralizantes, y un poco como la ficción, a pesar de sus limitaciones, es capaz de revelar posibilidades que van más allá de las reales.

5

ESTRATEGIAS

1

Ha llegado el momento de pasar a la cuestión de si los objetos, desde la propia literatura hasta las teorías que la investigan, comparten una naturaleza común. ¿Qué tienen en común las teorías literarias, si es que tienen algo? ¿Qué une a la semiótica y el feminismo, al formalismo y el psicoanálisis, al marxismo y la hermenéutica o al posestructuralismo y la estética de la recepción?

Una respuesta podría ser que todas son *teorías*. Esto quiere decir que tienen, al menos, un rasgo (negativo) en común: una oposición compartida a la crítica empirista o impresionista. Aun así, la distinción entre crítica teórica y de otro tipo dista mucho de estar clara. No es que la primera despliegue conceptos abstractos complejos y la última no. La denominada crítica no teórica recurre a este tipo de conceptos continuamente (símbolo, alegoría, personaje, métrica, metáfora, catársis, etcétera). Sucede únicamente que, en su mayoría, ha dejado de reconocer estos conceptos abstractos en lo que son. Se supone que la idea de personaje y trama o el pentámetro yámbico son evidentes, mientras que el inconsciente, la lucha de clases o el significado flotante no lo son. En este sentido, los críticos que denuncian las llamadas teorías porque son excesivamente abstractas suelen actuar de bastante mala fe, aunque sea sin darse cuenta. Tal vez puedan presentar objeciones legítimas aduciendo otros fundamentos, pero difícilmente este. Quizá los conceptos empleados por los teóricos literarios sean en cierto modo más abstractos que los esgrimidos por otros tipos de crítica, o que estén extraídos con más frecuencia de fuentes no literarias. Pero este detalle también es discutible. ¿En qué sentido es menos abstracto el concepto de lítotes que las imágenes de hombres con un retraso emocional?

El modelo del parecido familiar se podría aplicar tanto a la teoría literaria como a su objeto. No hay ningún rasgo único o conjunto de rasgos que compartan todas las teorías literarias. Sin embargo, utilizando las palabras de Wittgenstein, hay «una compleja red de parecidos que se superponen y entrecruzan». Pongamos como ejemplo la idea de que las obras literarias comportan en cierto sentido lo inconsciente. Así sucede, obviamente, en el caso de la crítica psicoanalítica y (en la medida en que se inspira en ella) también en grandes dosis de la teoría literaria feminista. Y lo mismo es cierto, de distinto modo, en el caso del estructuralismo, para el que una obra literaria, como le sucede un poco a un individuo, es por regla general inconsciente de las «estructuras profundas» que la rigen. Claude Lévi-Strauss señala que el lenguaje tiene razones propias de las que el ser humano no tiene conocimiento. Para el posestructuralismo, el lenguaje comporta lo inconsciente en un sentido distinto, por cuanto la extensión ilimitada de significantes en la que es posible destrenzar cualquier discurso (en una palabra, la «textualidad») nunca puede estar presente como un todo en la conciencia. En el caso de la crítica política, como el marxismo, el inconsciente del texto se convierte en las fuerzas históricas e ideológicas que la moldean de arriba abajo, pero que están necesariamente excluidas

de su conocimiento de sí. Si la obra fuera consciente de estas fuerzas, no existiría con la forma que adopta.

La crítica fenomenológica, en cambio, deja poco espacio para algo inconsciente, ni tampoco la semiótica y la teoría de la recepción. Aun así, hay otros paralelismos entre estos enfoques y los que acabamos de examinar. Con su preocupación por el signo, por ejemplo, la semiótica pertenece al mismo universo de discurso que el estructuralismo. Los parecidos familiares se pueden ampliar más. Tanto la fenomenología como la teoría de la recepción conceden una importancia central a la experiencia de lectura. El concepto de la «hermenéutica de la sospecha» de Paul Ricoeur es relevante tanto para la crítica política como para la psicoanalítica. La teoría literaria no tiene ninguna esencia, pero tampoco es un ensamblaje aleatorio de ideas. En este aspecto, se parece al fenómeno de la literatura misma.

Sin embargo, es posible encontrar algo mejor que esto. Tal vez no haya un rasgo único que compartan todas estas teorías de la literatura; pero hay un concepto en particular que puede iluminar a un buen número de ellas, aun cuando no sea siempre un concepto que ellas mismas empleen. Se trata de la idea de que la obra literaria es una *estrategia*. Como esto es relevante para tantas clases de teoría literaria, tenemos aquí lo que, con la modestia oportuna, se podría denominar una Teoría de (casi) Todo, el equivalente literario de la escurridiza Teoría de Todo de los físicos.

Como nos ha recordado Fredric Jameson, fue Kenneth Burke más que nadie quien añadió este término al léxico crítico, aun cuando en nuestros días se considere a Burke seguramente el más rechazado de los grandes críticos del siglo XX.[282] Fue él sobre todo quien nos enseñó a pensar en las obras literarias (en realidad, en el lenguaje en general) en términos de rito, drama, retórica, ejecución y acción simbólica, que daban respuestas estratégicas a determinadas situaciones, con una filosofía crítica cuya palabra comodín es el dramatismo.[283] Una de las primeras obras de teoría literaria de que disponemos, la *Poética* de Aristóteles, entiende que la tragedia es un acto simbólico de purificación; y aunque los orígenes de la forma son oscuros, el propio nombre, que significa «canción del chivo», puede indicar que se trata de un acto simbólico fundado en otro acto simbólico, como lo es el sacrificio expiatorio de un cordero. Hay otros géneros con orígenes semejantes. La épica y la lírica nacieron como representaciones orales. La sátira es un desollamiento simbólico. Tal vez no sea hasta la aparición de la novela, ayudada por la aparición de la tecnología de la imprenta a gran escala, cuando la idea de obra literaria como objeto, en lugar de como práctica, arraigue con tanta fuerza en el intelecto crítico.

Vemos al propio Jameson inspirándose fructíferamente en estos conceptos básicos burkeanos ya en *El inconsciente político*, donde propugna un modo de interpretación según el cual, con un doble gesto, el texto literario se reescribe de tal manera que revela que ese mismo texto es una reescritura de un subtexto histórico o ideológico anterior.[284] Este subtexto del que, no obstante, se puede considerar que el propio texto es una respuesta, tiene la curiosa cualidad de no gozar de existencia real al

margen del propio texto, y sin duda no como alguna «realidad externa ordinaria». Se debe más bien reconstruir a partir del hecho; se debe, por así decirlo, retroproyectar desde la obra como tal. El asunto histórico que la obra aborda tiene que leerse a partir de las respuestas que ofrece. Como escribe Paul Ricoeur, obras como *Edipo, rey* o *Hamlet* «no son simples proyecciones de los conflictos del artista, sino el esbozo de su solución».[285] Por paradójico que resulte, la obra de arte literaria proyecta desde sus propias entrañas el propio subtexto histórico e ideológico al que constituye una respuesta estratégica. Este es, entonces, otro sentido más en el que las obras literarias tienen una cualidad curiosamente circular o automoldeadora, más allá y por encima de lo que hemos expuesto ya acerca de la estructura de la ficción, la naturaleza de los actos de habla y el carácter del signo poético.

Si este es un modelo con tantas posibilidades y recursos, se debe en buena medida a la compleja concepción que comporta de las relaciones entre texto e ideología, o texto e historia. Ya no se ha de interpretar, como hace parte de la estética marxista dominante, que guardan entre sí una relación de reflejo, reproducción, correspondencia, homología o similares, sino como facetas alternativas de una única práctica simbólica. La propia obra no se debe considerar un reflejo de una historia externa a ella, sino una labor estratégica; una manera de ponerse a trabajar sobre una realidad que, para poder acceder a ella, tiene de algún modo que estar contenida en la obra que, en consecuencia, desbarata toda dicotomía simplista entre interior y exterior. Jameson escribe que para que la obra opere en el mundo debe lograr de alguna manera que ese mundo sea inherente a ella, «como un contenido del que debe apropiarse con el fin de someterlo a las transformaciones de la forma». «Lo paradójico de lo que hemos denominado aquí subtexto —escribe— puede resumirse del siguiente modo: que la obra literaria u objeto cultural, como si fuera por primera vez, da existencia precisamente a la situación ante la que también es, a la vez y al mismo tiempo, una reacción».[286]

En un ensayo posterior sobre la crítica de Burke, Jameson se anima de nuevo con este tema y escribe que «por consiguiente, el gesto literario o estético siempre mantiene alguna relación activa con lo real […] Pero para actuar sobre lo real, el texto no puede limitarse a permitir que la realidad persevere en su existencia exterior al texto, como algo inerte, a cierta distancia; debe arrastrar a lo real e introducirlo en su propia textura. […] Por tanto, el acto simbólico —prosigue— empieza por producir su propio contexto en el mismo momento de emergencia en el que toma distancia para contraponerse a él, calibrándolo con la mirada puesta en su propio proyecto activo», alimentando así la ilusión de que la situación para la que la obra de arte es respuesta no existía antes que ella; o que, dicho en pocas palabras, no existe nada más que el texto. Entonces, hay aquí dos momentos o aspectos en liza, que sólo son distintos desde el punto de vista analítico: el de la realidad histórica e ideológica en sí misma, ahora convenientemente «textualizada», elaborada o «producida» de una forma sobre la que el texto pueda ponerse a operar, y el del proyecto transformador

en sí mismo, que en palabras de Jameson representa «la posición activa, casi instrumental del texto hacia la nueva realidad, la nueva situación así producida».[287]

El proceso que Jameson describe aquí se podría interpretar como un caso ejemplar de la práctica humana en general. Los seres humanos no se ponen a trabajar en un entorno sin elaborar e inerte, sino en un contexto siempre «textualizado» ya, marcado de significado como los antiguos palimpsestos por infinidad de proyectos humanos anteriores o simultáneos. Por lo general, la especie humana reacciona ante condiciones que ella misma se ha creado. Está habitada por sus propios productos, además de, en ocasiones, obstaculizada por ellos. Si el mundo opone una resistencia tan contumaz a los fines humanos, no es tanto porque sea un terreno virgen y abrupto, sino porque ya está tallado con una determinada forma por los significados y actividades de otros. La propia palabra «trabajo» indica esta resistencia del mundo a los designios que vertimos sobre él. Adaptando aquí una expresión de Jameson, lo que duele es la realidad.

No es el caso, sin embargo, de la obra literaria. No es, claro está, que el asunto de escribir esté mágicamente desprovisto de esfuerzos, sino que el acto de evocar un contexto o un subtexto y el proceso de trabajar sobre él son aspectos de la misma (y laboriosa) práctica. En esa medida, la obra literaria revela una unidad utópica de palabra y mundo, como ya hemos visto en el caso de la teoría de los actos de habla. Si escribir puede suponer un desplazamiento de otros tipos de práctica, también puede ser una forma de compensación de ellos. Según lo expresa Jameson, este aspecto es «el cumplimiento de un acto y el sustituto de este último, una forma de actuar sobre el mundo y de compensar al mismo tiempo la imposibilidad de semejante acción».[288]

El término técnico para referirse a un lapsus lingüístico freudiano es parapraxis, que alude a una acción o expresión fallida o sucedánea, lo que parece una aproximación provechosa para entender los actos simbólicos en general. John Henry Newman, quien tal vez sea el prosista más exquisito de la Inglaterra victoriana, se quejaba en una ocasión en un sermón dedicado a las «Unreal Words» [«palabras irreales»] que la literatura es irreal «casi en su esencia», porque hace gala del desmembramiento entre pensamiento y práctica. En otro sermón titulado «On the Danger of Accomplishments» [«Sobre el peligro de los logros alcanzados»], advierte que la literatura de imaginación, al separar sentimiento de acción, permite que nuestros sentimientos se estimulen sin buscar ningún fin en particular y, por tanto, es moralmente perjudicial.

La acción simbólica, en pocas palabras, parecería una forma de acción tullida, escuálida de acción; un curioso punto de vista para un devoto de la vida sacramental como Newman. Estamos muy lejos de la catarsis de Aristóteles, aunque no tanto de las restricciones de Platón sobre el arte. La existencia de la literatura parecería depender de cierta pérdida o distanciamiento de lo real, y esta ausencia es un elemento constituyente esencial de su presencia. Eso mismo se podría decir del objeto

humano conocido como psicoanálisis. Es como si la obra pretendiera compensar esta pérdida de lo real, que es condición necesaria de toda práctica simbólica, reapropiándose de ello aún más íntimamente en el lenguaje; lo que equivale a decir, en el medio mismo que la situó originalmente a cierta distancia. Toda la literatura, igual que todo lenguaje, está condenada a esta ambigüedad perpetua. Está obligada a recrear el mundo en un entorno que comporta la pérdida del mundo, al menos en la forma de inmediatez sensible. El símbolo es la muerte del objeto. Como tal, escribir es al mismo tiempo un signo del pecado original y una tentativa de redimirlo.

Pero si en este sentido el texto es un derivado y algo secundario, una mera metáfora o desplazamiento de la acción propiamente dicha, en otro sentido es una acción perfectamente realizada, plenamente consumada, a la que no puede faltar realidad porque la realidad a la que es fiel no es otra que una realidad que inventa. Es así como, en este aspecto, la obra literaria clásica elimina las torpezas y contingencias a las que toda acción en el mundo real está sometida, erradicando lo accidental y maridando armoniosamente la forma y el contenido. Los actos simbólicos, en tanto que desplazamientos y compensaciones, recogen parte de la ambigua potencia y fragilidad del lenguaje como tal. Por una parte, el lenguaje no es más que palabras. Por otra, el poder es lo que en primera instancia hace posible la acción humana, puesto que no puede haber acción de este tipo sin significación. Sólo gracias a que somos animales lingüísticos el movimiento de una mano hacia uno y otro lado podemos entenderlo como un gesto de despedida.

La idea del texto como respuesta no debería tomarse en sentido demasiado literal. Las obras literarias, sobre todo las modernas, no suelen presentar soluciones de manual a los problemas que plantean. No esperamos que una obra de Borges o de Naipaul concluya con un puñado de matrimonios gozosos, con los malvados despojados de todo y los virtuosos premiados con fincas. Si, en términos de Roland Barthes, existe el texto del placer con su educado acomodo de nuestras presuposiciones normativas, también existe el texto de la *jouissance*, que nace para obtener placer malicioso y contra el superyó a base de trastocarlas. Una novela victoriana típica termina con una nota de reconciliación, que se puede entender entre otras cosas como un recurso psíquico. «La fuerza motriz de las fantasías —señala Freud— son los deseos insatisfechos, y todas y cada una de las fantasías son la satisfacción de un deseo, una enmienda a una realidad insatisfactoria».[289] En el final feliz tradicional, el principio de placer interviene para suavizar los rigores del principio de realidad, una operación denominada a veces comedia. En cambio, la novela moderna típica, como subrayó en una ocasión Raymond Williams, termina con el protagonista marchándose sólo después de arrancarse de alguna situación problemática.

«Ninguna literatura del mundo —escribe Roland Barthes— ha respondido jamás la pregunta que planteaba, y es esta misma postergación la que siempre la ha constituido como literatura: es esa misma fragilidad del lenguaje al que los hombres

interponen entre la violencia de la pregunta y el silencio de la respuesta…».[290] El texto no está llamado a suministrar una respuesta en el sentido en que lo hace un diagnóstico médico. Puede sencillamente representar una respuesta a las preguntas que plantea, en lugar de ser una solución literal a ellas. Si hay formas aceptables y no aceptables en que una obra puede resolver un problema, entonces también hay formas aceptables y no aceptables en las que puede dejarlo sin responder.

El propio Freud era consciente de que la satisfacción del deseo demasiado patente y apasionada por nuestra parte tiende a repugnar a los demás, aunque apenas es un problema muy acuciante en lo que se refiere a la literatura moderna. Un cierre demasiado fácil o previsible satisfaría semejante impulso de constitución de una obra al precio de perturbar su perspicaz realismo. Esto se debe a que la felicidad no es una condición plausible en la era moderna. Hasta la propia palabra suena poco convincente, por mucho que evoque sonrisas de frenesí y gestos teatrales cómicos de final feliz. Un final cómico en estos tiempos desencantados puede ser tan escandalosamente vanguardista como lo habría sido en *La tempestad* que Miranda y Caliban se hubieran casado. El contraste con los victorianos es elocuente. *Casa desolada* no podría haber matado a sus protagonistas en el último párrafo, en igual medida que no podría haber terminado con una frase sin acabar. *Middlemarch* concluye con un comentario tan sordo y tan sobriamente desencantado como el que un novelista victoriano podía haber escrito, mientras que el desenlace insolentemente trágico de *Tess, de los Uberville* y *Jude el Oscuro* todavía era capaz de enfurecer a los lectores de finales de la era victoriana. En cambio, nos quedaríamos asombrados y no poco agitados si Strindberg o Scott Fitzgerald tuvieran que acabar con un comentario de afirmación extática.

Antes de Hardy, con una o dos excepciones ambiguas como *Cumbres borrascosas*, la única novela trágica importante de Inglaterra es *Clarissa*. Después de Hardy, con unas cuantas excepciones discutibles como *Ulises*, son los finales cómicos los que resultan ideológicamente intolerables. Los marxistas encuentran una relación entre este hecho y la transición de las clases medias desde su fase progresista a la no progresista. Pero una respuesta trágica sigue siendo una respuesta constructiva. La muerte de Clarissa, por ejemplo, se podría entender como la reacción más apropiada a la situación en la que se encuentra. En todo caso, la respuesta de una obra a la situación que crea no reside simplemente en su conclusión. Está más bien en la forma de abordarla en su conjunto.

Nadie debería confinar el modelo de problema-solución a los textos literarios individuales. También puede operar en el plano del modo y el género literario. La elegía y la tragedia indagan en cómo debemos dar sentido a nuestra mortalidad, e incluso arrancarle algún valor, mientras que el género pastoral reflexiona sobre cómo debemos mantenernos fieles a los humildes recursos de nuestras sofisticadas vidas sin perder lo valioso de la civilidad conquistada con tanto esfuerzo. La comedia plantea abundancia de preguntas, como por qué hay algo tan increíblemente divertido en

nuestra fragilidad. El realismo, entre otras cosas, es una respuesta al problema de cómo respetar la crudeza del mundo empírico al tiempo que se discierne en ella un designio significativo. El naturalismo es una respuesta, entre otras cosas, a la pregunta de si el arte literario también puede ser una sociología científica. Las formas dramáticas como el expresionismo tienden a surgir cuando los artistas empiezan a preguntarse cómo deben situar realidades espirituales o psicológicas centrales que el realismo se ve obligado a relegar a los márgenes. Al igual que la mayoría de las corrientes del modernismo, son «respuestas» a los problemas del realismo.

Tal vez la obra literaria no sea tanto una respuesta a una pregunta como a un puñado de preguntas. Sobre el llamado Nuevo Testamento, por ejemplo, se arroja bastante luz si se lee como una respuesta de múltiples caras a la destrucción del templo de Jerusalén en el año 70 y las turbulencias, esperanzas, divisiones, desencantos y angustias profundas que marcaron la última época del periodo del Segundo Templo. *La Orestiada* indaga en cómo los ciclos de venganza «precivilizada» que se autoperpetuan se pueden transformar en el orden jurídico de un Estado civilizado sin negar los aspectos todavía valiosos de los sistemas de justicia más antiguos y sin castrar la violencia, o racionalizándola y eludiendo un sentido de veneración en aras de la supervivencia de la civilización misma. *Middlemarch*, de George Eliot, se esfuerza por reconciliar la fe en el progreso, en la totalidad y en las grandes narraciones de una clase media floreciente con el recelo liberal por unos planes tan ambiciosos, la nostalgia de lo local y un sentido trágico de la finitud humana, todo lo cual se puede considerar característico de una clase media cuyas altas esperanzas reformistas han quedado en buena medida frustradas. Pero todas estas cuestiones plantean otras preguntas que, a su vez, requieren otro tipo de respuesta.

Hay cierta relación entre la concepción de Jameson de que la obra literaria invoca el contexto del cual es una reacción y la afirmación hermenéutica de que comprender un texto es reconstruir la pregunta a la que responde. En *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer reconoce su deuda con la idea del historiador R. G. Collingwood, un caso raro de filósofo alemán que, por su nombre, parece inglés.[291] Collingwood sostiene que toda proposición puede entenderse como la respuesta a una pregunta, y que todas esas preguntas llevan implícitas una presuposición. Así, «tengo un babuino en la espalda» se puede entender como una respuesta a la pregunta «¿qué eso asqueroso y de ojos rojos cuyos brazos peludos te envuelven el cuello?», y comporta la presuposición de que hay criaturas de brazos peludos que se llaman babuinos.[292] «No es posible saber lo que significa una proposición —señala Collingwood— a menos que se sepa a qué pregunta se supone que contesta».[293] En palabras de un comentarista, lo que hace falta preguntar, hermenéuticamente hablando, es «de qué pregunta formulada en tales o cuales términos pretende ser respuesta esta proposición».[294] Averiguar esto contribuirá a determinar si la proposición es verdadera.

Collingwood pretende sustituir convenientemente una lógica proposicional por otra dialógica, que por su incesante despliegue dialéctico le parece más adecuada para la naturaleza histórica de la investigación humana. Las proposiciones, por tanto, se convierten en prácticas implícitas de actos performativos. Son respuestas a preguntas que quizá ya no se pueden identificar como tales, pues han sido suprimidas o dejadas al margen temporalmente. También tenemos lo que Collingwood denomina «presuposiciones absolutas», que no comportan ni preguntas, ni respuestas. Más bien, son trascendentales, en el sentido de que representan las suposiciones necesarias para que una determinada dialéctica de pregunta y respuesta llegue a concretarse. Según un comentarista de la obra de Collingwood, «comprender la pregunta que una afirmación dada pretende responder supone desvelar la presuposición en ausencia de la cual la pregunta no podría haberse planteado».[295] De manera similar, se podría decir que para Jameson comprender una obra literaria requiere reconstruir el contexto ideológico que plantea la «pregunta» de la que la obra es respuesta.

Existe una relación evidente entre este modelo hermenéutico y el concepto de texto como estrategia. Entender una obra literaria como forma de abordar una pregunta implícita pasa a ser entonces un caso especial de interpretación. Jameson da comienzo a *La cárcel del lenguaje* con la propuesta de que la historia del pensamiento es la historia de sus modelos, pero también podría haber afirmado que es la historia de sus preguntas. Para los hermenéuticos, la realidad es lo que devuelve una respuesta coherente a una pregunta con mucha carga histórica. Un marco de preguntas aceptables (en términos muy generales, lo que Louis Althusser denomina una problemática y Michel Foucault una episteme) determina lo que pasaría por ser una respuesta plausible o inteligible en un contexto histórico concreto. Tal vez sea esto lo que Marx tenía en mente cuando subrayaba que los seres humanos siempre se plantean los problemas que pueden resolver. Si disponemos de los medios para plantear una pregunta en primera instancia, la respuesta podría no estar demasiado lejos. Los propios términos con los que identificamos un problema pueden orientarnos en la dirección de la solución o, al menos, hacen pensar en algo que pudiera servirnos. Nietzsche señala en *El gay saber* que sólo atendemos las preguntas para las que estamos en disposición de ofrecer una respuesta.

Aun así, las preguntas no vienen con las respuestas atadas claramente al rabo. Como de vez en cuando recibimos respuestas sorprendentes o imprevisibles a las preguntas que planteamos, ese tipo de progresos del conocimiento, con permiso de Stanley Fish, es posible. Es gracias a esta capacidad para la sorpresa por lo que surge la ciencia. En gran parte del pensamiento premoderno, en cambio, el aprendizaje es algo que en su mayoría confirma lo que ya se sabía. La mayoría de lo que los hombres y mujeres encuentran debe ser ya conocido, puesto que, por ejemplo, Dios no habría sido tan indignantemente desconsiderado como para no revelar de antemano todas las verdades necesarias para la salvación. Habría sido injusto e irresponsable por su parte ocultar la importancia de no cometer adulterio a los

etruscos mientras escribía en los cielos sobre la Francia del siglo XVII.

Según esta concepción hermenéutica, no puede haber ninguna respuesta definitiva, puesto que las respuestas dan pie, a su vez, a nuevas preguntas. Lo que parece una solución resulta plantear un problema nuevo. Sólo en el mito se puede llevar a término este proceso. Cuando Edipo responde el acertijo irresoluble de la Esfinge, la bestia se suicida. Pero, como señala Claude Lévi-Strauss, en el pensamiento mítico también puede producirse la catástrofe si hay un fallo a la hora de plantear una pregunta. Buda muere porque Ananda no le pidió que permaneciera vivo, mientras que el fracaso de Gawain-Percival a la hora de preguntar por la naturaleza del Santo Grial traerá la catástrofe al Rey Pescador.[296]

Así pues, la crítica hermenéutica consiste en reconstruir una pregunta con el fin de arrojar luz sobre una respuesta. Las obras literarias reflejan parte de esta estructura circular y autosustentadora, algo que tendremos ocasión de apreciar en otros contextos. Parecen estar trabajando sobre sí mismas, pero al hacerlo están ocupadas en convertir materiales históricos en oportunidades para poder actuar sobre sí mismas. Por tanto, comprender el significado de un texto es entenderlo como una tentativa de abarcar una situación; una tentativa que, a juicio de Kenneth Burke, siempre comporta un determinado dominio y, por consiguiente, una determinada voluntad de poder. Los actos simbólicos, desde el mito, la magia, el canto y la maldición hasta el arte, el sueño, la oración y los ritos religiosos, forman parte del modo en que la humanidad somete a su entorno a la significación y, con ello, contribuye a la manera en que se las arregla para sobrevivir y prosperar. Los comentarios de Burke sobre el *Sansón agonista* de Milton dicen algo de su estilo muy sazonado y esta aproximación idiosincrásica, escribiendo como escribe del poema que es «casi una especie de brujería, una maldición que obra maravillas pronunciada por un viejo sacerdote-luchador cascarrabias que asesinaría al enemigo en efigie, y cuya mera traducción de la polémica política a grandes términos teológic [*sic*] contribuye, mediante semejante magnificación, a sancionar la obstinación malhumorada de su resistencia».[297]

El trabajo humano es en sí mismo un mecanismo de creación de sentido, un modo de organizar la realidad de manera lo bastante coherente como para satisfacer nuestras necesidades; pero para que sea auténticamente efectivo también necesitamos que haya un modo de metacreación de sentido, una forma más especulativa de reflexión sobre el mundo que nuestro trabajo y nuestro lenguaje han inaugurado. Esto, desde el mito y la filosofía hasta el arte, la religión y la ideología, es el dominio de lo simbólico. Si el arte es una de las formas con las que sometemos el mundo al sentido, o reflexionamos sobre ese proceso en términos más generales, y si esta forma de creación de sentido es necesaria para nuestra supervivencia, entonces lo no pragmático se hace en última instancia en nombre de lo pragmático. Pero también podría ser cierto lo contrario; que, históricamente hablando, lo pragmático (o el dominio de la necesidad) deba ser superado por lo no pragmático (o domino de la

libertad). Esta, en una palabra, es la esperanza del marxismo. El futuro más deseable es aquel en el que deberíamos ser menos esclavos de la necesidad práctica de lo que lo somos en el presente. Si es algo más que un anhelo nostálgico por parte de Marx, se debe a que cree que los recursos acumulados por la narración monótonamente pragmática de la sociedad de clases podrían ponerse a trabajar finalmente para este fin. La riqueza que en la actualidad nos esforzamos en producir se podría utilizar para liberarnos del esfuerzo. Como estrategia, la obra de arte pertenece al dominio de la necesidad o, al menos, a ese área un tanto menos constreñida de ella que conocemos como lo simbólico. Igual que el deporte, prefigura el dominio de la libertad.

Para ilustrar la idea del texto como estrategia, echemos un vistazo somero a *El paraíso perdido* de John Milton, un poema que se pregunta entre otras cosas por qué las nobles esperanzas de los revolucionarios puritanos han quedado hechas trizas; por qué el Todopoderoso parece haber apartado su mirada de su pueblo elegido abandonándolos a la espinosa merced de reyes y sacerdotes. ¿Es porque el proyecto de los hombres estaba mal concebido, porque su falta de fe no los hacía merecedores de la victoria, debido a un imponente defecto que anida en el corazón mismo de la humanidad que tienta al hombre para que abandone sus nobles fines morales y los sustituya por otros innobles (defecto conocido a veces con el nombre de mujer), o porque el Señor, en su insondable sabiduría seguirá justificando a su propio pueblo después de haberlo sumido en sus actuales afanes porque se inscribe en el marco de un plan oscuramente inescrutable para su salvación final? ¿Resultará ser retrospectivamente la expulsión del paraíso un preludio esencial para una forma aún más majestuosa de existencia humana, como se diría que para Marx el capitalismo era un preludio esencial para el socialismo? ¿O podemos encontrar en esta calamidad una especie de exculpación, una razón por la que hombres y mujeres aspiran y fracasan, pero (como en el pensamiento trágico clásico) no son absolutamente responsables de la debacle?

Como la gran epopeya de Milton es más bien un poema que un tratado político, plantea y responde a estas preguntas en términos de narración, trama, drama, retórica, imagen, personaje, actitud emocional y cosas similares, ninguna de las cuales se puede entender como el mero disfraz exterior de una indagación abstracta. Pero aunque esta *mise en scéne* nos presente estos asuntos en forma de experiencia vivida, también consigue complicar el tema de la estrategia textual en su conjunto. El poema, por ejemplo, proyecta su contenido sagrado narrativamente, pero al hacerlo no puede evitar liberar en su interior determinados escollos intrínsecos al material bíblico, sobre todo el modo en que la historia en su conjunto parece ser singularmente mala para Dios. Cuando verdades eternas se proyectan en forma temporal, surgen inevitablemente una serie de dificultades morales y estéticas. La forma de la obra, por ejemplo, es incapaz de evitar rebajar al Todopoderoso presentándolo como un personaje frío y distante, aun cuando persigue el fin de justificar su actuación ante una nación incapaz de arrepentirse. Milton es un poeta protestante con juicio,

discurso y razón, y tiene que reunir todos estos recursos para justificar a un Ser Supremo que condenaría a nuestros antecesores por el delito de comerse una manzana. Pero este modo discursivo y argumentativo también corre el riesgo de socavar la mera grandeza del efecto épico. Como el Dios de Milton tiene que argumentar mucho para racionalizar su conducta un tanto grosera, el poema consigue de vez en cuando que este Creador majestuosamente trascendente parezca un burócrata acartonado o un funcionario estreñido.

También hay algunas discrepancias elocuentes entre lo que la epopeya muestra y lo que dice; entre, por ejemplo, el retrato simpático de Adán y Eva que hace el Milton humanista y la posición moral censora que la obra adopta oficialmente ante la pareja de pecadores. La descripción teológica formal del poema se contradice a veces con la representación dramática. Hay inconsistencias parecidas en el caso de Satán. No es verdad, como sostenía William Blake, que Milton esté de parte del diablo sin saberlo. El Satán representado por este autor republicano radical es un principito pomposo. Pero como está encarnado de forma tan viva como figura trágica, roba el trueno del Todopoderoso de un modo que en cierta medida choca con las intenciones ideológicas de la obra. Hacer que la bondad parezca atractiva se ha convertido en una tarea muy ardua desde los tiempos de Aristóteles y Tomás de Aquino, y será casi imposible a medida que la modernidad vaya desplegándose.

Como le sucede a más de un texto literario, *El paraíso perdido* expone continuamente problemas que a continuación trata de resolver, en ocasiones produciendo aún más problemas en el proceso. Comporta un conjunto de compromisos y negociaciones estratégicas, que conlleva una interacción constante de lo «estético» y lo «ideológico». La oposición es de hecho engañosa, puesto que los rasgos formales de una obra de arte son tan ideológicamente elocuentes como su contenido; pero esto será tratado más tarde. Lo que sucede en el proyecto del texto en evolución es un complejo ir y venir entre ambos. Una contradicción ideológica, por ejemplo, se puede resolver provisionalmente mediante una decisión formal; pero esa decisión puede generar a continuación un problema posterior en el plano ideológico, que a su vez expone un dilema formal nuevo… y así sucesivamente.

Demostrarlo en el caso de la epopeya de Milton requeriría un estudio específico, pero podríamos analizar someramente un caso más asequible, como el de *Jane Eyre*. Reunir al final a Jane y Rochester forma parte del proyecto estratégico de la novela; pero quebrantaría los cánones del realismo, por no decir que sería una representación demasiado flagrante de la satisfacción de un deseo por su parte, si lo hiciera sin separarlos en primera instancia. Este giro narrativo cumple entonces una serie de fines ideológicos. Satisface la fe de la novela (al mismo tiempo masoquista y puritana) en la necesidad del sufrimiento y la abnegación, al mismo tiempo que protege a su decorosa heroína de los peligros de la bigamia. También le permite confrontar en el austero señor John Rivers una especie de *alter ego* que le alerta de las dificultades y de los encantos de la abnegación. Además, abandonar al aristócrata

derrochador es un modo en que la novela puede castigarle por sus licenciosos planes sobre la virtud de la heroína. Pero Rochester no tiene que ser castigado hasta el extremo en que ya no pueda operar como el objeto sublime del deseo de Jane. Más bien, la narración debe reunir a los dos amantes de nuevo; pero como no se dispone de ninguna técnica realista para hacerlo, se ve obligada a recurrir al mecanismo mágico de que Jane escuche el grito de ayuda de su maestro desde muy lejos.

Esto corre el riesgo de promover el proyecto ideológico del libro a costa de socavar su realismo; pero, en términos formales, la obra es en todo caso una mezcla asombrosamente desigual de realismo, historia vital, narración gótica, romance, cuento de hadas, fábula moral y otras cosas, uno de cuyos efectos es indicar las afinidades secretas y pasiones monstruosamente improbables que subyacen a la precaria superficie del mundo cotidiano. Aunque se trate de un texto social de la época de la depresión británica de la década de 1840, también es una reposición de «La bella y la bestia». La novela, por consiguiente, puede (casi) escaparse con su táctica antirrealista y Jane es devuelta a su amante afligido. Mientras, la obra ha desbrozado el terreno para la unión marital de la pareja matando a la esposa enloquecida de Rochester con una decisión que requiere otro viraje del realismo propiamente dicho hacia el melodrama y el toque gótico.

Como Bertha Rochester aparece en el inconsciente de la novela como un extraño doble de su esposo (ella es, igual que él, de tez morena, de la misma estatura aproximada, transgresora, una desconocida peligrosa, potencialmente destructiva y desbordada de pasiones animales), destruirla es también un modo desplazado de castigarlo a él. Más exactamente, es un modo de castigarlo sin llegar a matarlo en realidad, lo que difícilmente convendría a la conclusión benigna que la obra tiene prevista para su heroína. Pero esta decisión moral también es un mecanismo narrativo para conceder a Jane lo que desea. Rochester también ha sufrido el castigo en sus carnes, además de en las de su esposa, pues queda ciego e impedido cuando la historia desata sobre él todo el estallido de su ira sádica y expiatoria. Esto cumple una función ideológica, ya que a Rochester se le hace pagar por sus pecados y la mujer aspirante a pequeñoburguesa humilla al varón aristócrata depredador. Y al mismo tiempo opera como recurso de la trama, rebajando a este patricio autoritario y humanizándole o feminizándole en el proceso, de tal modo que Jane, la institutriz de clase baja, pueda unirse a su amo como una igual espiritual. Sin embargo, esto se consigue sin mutilar al pícaro, lo que, una vez más, no redundaría en interés de la propia Jane. De hecho, hay algo aún más seductor en un Rochester herido que en uno en plenitud de salud y facultades. Aunque sea menos gallardo, también es menos preocupante.

No obstante, Jane obtiene algo más que esto. La ceguera y la pérdida del brazo de Rochester le permiten por primera vez ejercer el poder sobre su amo, pues ella lleva de la mano a este monumento quebrado a la humanidad. Por otro lado, actuar de abnegada esposa es también cumplir la función de sirvienta o de esposa dócil y

sumisa, lo que perpetúa el papel anterior de Jane al tiempo que lo repudia. Este giro narrativo, entonces, concede a la heroína del libro la condición y la soberanía que inconscientemente busca, sin detrimento de su piedad, modestia y conformidad social, por no hablar del masoquismo sexual. Al final, la relación de Jane con Rochester es al mismo tiempo de sumisión, dominio e igualdad. En el mundo de Charlotte Brontë, es difícil sentirse más satisfecho. No es raro que D. H. Lawrence considerara que el final de la novela era «pornográfico», puesto que culpablemente ataca a la bestia masculina magnificente que ha creado, poniéndolo cobardemente en las manos de una simple mujer. El proyecto que la novela se ha esforzado tanto por llevar a cabo —permitir la satisfacción personal de Jane, pero a salvo en el marco de las convenciones sociales— queda finalmente concluido.

Así que *Jane Eyre*, como más de una obra de ficción realista, pretende ofrecer una solución imaginaria a determinadas preguntas acuciantes planteadas por su contexto histórico. Es en este sentido como podemos hablar de la «necesidad» del texto, que no se debe confundir con un determinismo férreo. ¿Cómo vamos a reconciliar la consecución de algo y la rendición, el deber y el deseo, el poder masculino y la deferencia femenina, la falta de astucia de la gente corriente y la envidiable educación y cultivo de la aristocracia, la rebelión romántica y cierto respeto por las convenciones sociales, la pujante ambición social y una desconfianza pequeñoburguesa de las altaneras clases altas?[298] Las estrategias textuales que abordan esta tarea comportan un movimiento continuo a través de la frontera entre «forma» y «contenido», un movimiento que pone al descubierto el artificio último de cualquier diferenciación de esa naturaleza. Al igual que el lucero de la mañana y el lucero de la noche, forma y contenido son analíticamente distintos, pero existencialmente idénticos.

Jane Eyre tiene que negociar un equilibrio entre conjuntos de valores en conflicto, pero también entre diferentes formas narrativas. Al mismo tiempo que trata de resolver determinados dilemas morales o sociales, se descubre reuniendo determinadas modalidades literarias tradicionales con un realismo militante y recién emergido, que como Raymond Williams ha expuesto está buscando en la turbulenta década de 1840 para registrar nuevas variedades de experiencia social.[299] No obstante, cuando la narración encuentra problemas para los que no dispone de ninguna solución realista, puede optar por recurrir a un recursos más propios de la fábula o del relato mitológico, como un *deus ex machina*, y estos (la oportuna herencia, el descubrimiento del pariente desaparecido, la conveniente muerte súbita, el milagroso cambio de actitud amorosa) se encuentran por todas partes en la novela victoriana. Apuntan, entre otras cosas, a los límites de las «soluciones» realistas. Pero estos pequeños retazos de maquinaria narrativa pueden arrojar nuevos problemas por sí mismos, que entonces tienen que ser, a su vez, «procesados».

2

Todo lo anterior puede parecer bastante complicado; pero se complica aún más desde el momento en que reconocemos que nada de eso es posible sin lector, y que la lectura es una empresa tan estratégica como la propia obra. Así pues, leer es entregarse a un conjunto de estrategias con el fin de descifrar otro conjunto de estrategias. El logro de la teoría de la recepción fue convertir el acto de lectura, considerado durante mucho tiempo algo tan natural como dormir o respirar, en un problema teórico en sí mismo; y estaba casi escrito que esto sucediera tras la estela de un modernismo literario para el que la oscuridad textual (el mero esfuerzo y empeño de leer) no es simplemente una cuestión contingente, sino algo central para el significado de la obra. El texto modernista opone resistencia a una lectura fácil por numerosas razones: porque se pliega en sí, inquieto por la ausencia de un público seguro de sí mismo, y se toma como objeto de un modo que lo clausura dificultando su acceso desde el exterior; porque pretende destilar un poco de la fragmentación y la ambigüedad que caracterizan a la vida moderna, rasgos que invaden su forma y su lenguaje y amenazan con volverlo opaco; porque vuelve la espalda con desdén a los discursos políticos, comerciales, técnicos y burocráticos que le rodean, los cuales percibe como algo transparente sólo si él mismo se degrada, y persigue en solitario una forma de expresión más densa y más sutil y elusiva; porque pretende evitar ser tratado como mercancía y utiliza su oscuridad como medio para impedir que se le consuma con demasiada facilidad. En este sentido, la oscuridad del arte modernista se parece bastante a los mecanismos de defensa con los que la naturaleza ha equipado cuidadosamente a los animales en peligro de caer en las garras de un depredador.

James Joyce señalaba maliciosamente que quería que sus lectores dedicaran tanto tiempo a leer *Finnegans Wake* como él había dedicado a escribirlo, y es este lector modernista al máximo, confrontado por un conjunto de significantes crípticos y por la escasez o la sobrecarga de información, el que subyace en el origen de la teoría de la recepción. El lector, otrora el miembro menos privilegiado y más desatendido de la santísima trinidad que conforma con el autor y la obra, tratado como un mero sirviente o un botones por una casta de autores desdeñosa, encuentra por fin su lugar como cocreador de la obra literaria. Los consumidores se convierten en colaboradores. Wittgenstein escribió algunos comentarios interesantes en *Investigaciones filosóficas* acerca de la lectura entendida no como un «proceso mental», sino como el despliegue de determinadas técnicas adquiridas. El lector tiene unas experiencias concretas porque en el acto de lectura ha aprendido a hacer ciertas cosas, a dominar ciertas estrategias y maniobras. Si no pudiera desplegar esas técnicas, no podría tener las experiencias típicas de un lector diestro.

Sin embargo, con la teoría de la recepción se acumulan aún más demandas sobre el desventurado manipulador de textos. El lector se ve obligado ahora a entregarse a una empresa estratégica que pondría a prueba incluso al individuo más

frenéticamente vigoroso: relacionar, revisar, cambiar de código, sintetizar, correlacionar, despragmatizar, construir imágenes, cambiar de perspectiva, inferir, normalizar, reconocer, idear, negar, situar en primer plano, colocar como telón de fondo, retroalimentar, contextualizar, construir situaciones, coordinar, modificar la memoria, modificar las expectativas, construir ilusiones, generar formas globales, romper imágenes previas, completar vacíos, concretar, forjar coherencia, estructurar y anticipar. Al cabo de una o dos horas de verter el esfuerzo sobre un libro, no hay nada mejor para el lector como una ducha caliente y toda una noche de sueño.

Wolfgang Iser, que ofrece una explicación de estas actividades en *El acto de leer*, utiliza explícitamente la palabra «estrategias» para describir el funcionamiento del texto. El «repertorio» de la obra está compuesto de sus temas, sus contenidos narrativos, etcétera, pero deben ser estructurados y organizados, y la misión de las estrategias de la obra es cumplir esta función. Sin embargo, no se debe considerar que estas estrategias son meros rasgos estructurales del texto, puesto que además de ordenar sus materiales crean las condiciones bajo las cuales dichos materiales acabarán siendo comunicables.[300] Por tanto, abarcan tanto «la estructura inmanente del texto como los actos de comprensión desencadenados con ellos en el lector».[301] Si pertenecen a la obra como un hecho, también le pertenecen como un acto.

De modo que las estrategias constituyen el vínculo esencial entre la obra y el lector, son la actividad cooperativa que da su ser en primer lugar a la obra literaria como tal. Dan pie a «una serie de acciones e interacciones diferentes»[302] en el marco del proyecto en curso que conocemos como obra literaria. El texto es un conjunto de instrucciones para la producción de significado, en lugar de una partitura para orquesta. «Mientras leemos —señala Iser— oscilamos en mayor o menor grado entre la construcción y la destrucción de ilusiones. En un proceso de ensayo y error, organizamos y reorganizamos los diferentes datos que nos ofrece el texto […] Esperamos lo que venga, volvemos la vista atrás, decidimos, alteramos nuestras decisiones, nos formamos expectativas, nos impresiona que no se cumplan, preguntamos, cavilamos, aceptamos, rechazamos […] Hay elementos del repertorio que pasan continuamente a un segundo plano o que vuelven al primero con la consiguiente magnificación, trivialización o incluso aniquilación estratégica de la alusión».[303]

En este proceso potencialmente infinito, nuestras hipótesis interpretativas iniciales se ven puestas en cuestión por la aparición paulatina de otras posibles lecturas. Es preciso que la imaginación del lector rellene áreas de indeterminación, establezca relaciones, haga inferencias y ensamble situaciones imaginarias partiendo del esquema que nos brinda la obra. Nos vemos obligados a reconsiderar de forma retrospectiva datos que en un principio aceptamos como no problemáticos y, por tanto, a reorientar nuestras concepciones previas. El destinatario del texto debe intervenir para completar lagunas semánticas, escoger su propia senda interpretativa predilecta entre una multitud de posibilidades y poner a prueba puntos de vista

diferentes, tal vez contradictorios. La obra puede reformular sus propias normas y convenciones a medida que evoluciona, y este es un proyecto en el que el lector participa de lleno, si es que no es casi un coautor. La propiedad de la obra, por así decirlo, sigue depositada en el autor; pero se trata de un autor/empleador bondadoso, liberal, con mucha conciencia social, que concede al lector/empleado tanta intervención en la dirección de la empresa como sea compatible con la relación necesariamente asimétrica que les une. Desde este punto de vista, el significado del texto no es un objeto, sino una práctica. Nace de un tráfico constante entre la obra y el lector, de tal modo que (por expresar la cuestión en jerga lacaniana) el acto de leer es un proyecto en el que uno recibe la respuesta del otro (el texto) de forma transfigurada o desfamiliarizada.

Aquí también hay algo del artefacto creador de sí mismo del que habla Jameson. «Cuando leemos —señala Iser— reaccionamos ante lo que nosotros mismos hemos producido, y es este mecanismo de reacción el que, en realidad, nos habilita para experimentar el texto como un acontecimiento real».[304] Una obra literaria debería entenderse como «una reacción a los sistemas de pensamiento que ha escogido e incorporado a su repertorio», una formulación asombrosamente próxima a la del propio Jameson.[305] Junto a la mayoría de los teóricos de la recepción, Iser hace gala de escasa atención a la esfera de la ideología, o siquiera a demasiada historia que no sea la historia literaria; pero no es difícil ver en el modo en que la obra iseriana reacciona a lo que ha producido una versión de la argumentación que hemos venido examinando. De hecho, en cierto momento, Iser plantea la cuestión en términos explícitamente jamesonianos, pues habla de la necesidad de que la obra literaria «comprenda la situación histórica completa a la que está reaccionando».[306]

Stanley Fish también aborda la lectura como una estrategia pero, al igual que la campaña de un general ansioso de conquistas, se trata de una estrategia que siega todo lo que encuentra en su camino y no encuentra ninguna resistencia. Se debe a que no hay nada que se le resista. «Todo componente de semejante explicación [de la teoría de la recepción] —insiste Fish—, las determinaciones o los segmentos textuales, las indeterminaciones o los vacíos […] serán el producto de una estrategia interpretativa que los requiere y, por tanto, ni uno solo de esos elementos puede constituir algo dado e independiente que sirva para fundamentar el proceso interpretativo».[307] Así pues, la interpretación, como las obras de ficción de las que se ocupa, se genera y legitima a sí misma. El tenue retazo de luz que se vislumbra al otro lado del microscopio resulta ser nuestro propio ojo.

En términos generales, se puede distinguir entre dos formas de considerar las obras literarias: como objetos y como acontecimientos.[308] Un ejemplo modélico del primer caso es el denominado New Criticism estadounidense, para el que la obra literaria es un sistema de signos cerrado que es preciso diseccionar. Es un edificio o estructura arquitectónica, equipada con diversos niveles y subsistemas, que se supone que existe en la mente del lector como un todo sincrónico, en lugar de como un acto

dramático o simbólico con su propia historia evolutiva. Para los representantes de este New Criticism, el poema tiene la dureza diamantina de una urna o un icono, liberado de la intención del autor, autotélica e imposible de parafrasear.

De modo que, curiosamente, se podría decir que la obra literaria imita a la forma de mercancía en el acto mismo de resistirse a ella. Su textura sensorial es una reprimenda a la abstracción de la mercancía, a su forma de despojar al mundo de su ser carnal. Pero como objeto encerrado en sí mismo, como objeto que elimina su propia historia y no tiene ningún medio de apoyo visible, la obra es una ejemplo de reificación. Como un delicado equilibrio de fuerzas en disputa, el poema ejerce de crítica tácita al egoísmo, la parcialidad dogmática y el exceso de especialización. Como tal, hace un comentario implícito sobre el orden social contemporáneo. Pero su equidistancia suprema tiene un aire clínico y desapasionado que refleja el cientificismo de una era tecnológica. También refleja una hostilidad liberal hacia el partidismo. El poema puede alejarse a la deriva de la historia y, por tanto, de la ideología; pero si la ideología se considera una resolución imaginaria de contradicciones reales, entonces el texto literario se convierte en modelo del fenómeno sobre el que proyecta su mirada tan cínica.

El formalismo ruso es otro caso en el que se trata a la obra como un objeto, aunque con el paso del tiempo se ha desplazado desde una concepción de la misma bastante estática como «ensamblaje de recursos» para convertirse en una concepción más dinámica e integrada de sus operaciones.[309] Los estructuralistas de Praga han heredado esta teoría del texto de sus homólogos rusos, considerándolo un sistema funcional y una totalidad estructural. Pero una estrategia es algo más que una cuestión de organización dinámica. Es más bien una estructura con una determinada intencionalidad incorporada, una estructura organizada para lograr determinados efectos. Es un proyecto, no simplemente un sistema. Su disposición interna viene determinada por sus relaciones activas con lo que aborda. En el caso de los formalistas, este es el proceso de «desautomatización» de las percepciones del lector. En este sentido, la complejidad interna del poema existe para un fin «externo», lo que quiere decir que opera aquí una tentativa de transición desde el texto como objeto hasta el texto como acto estratégico. Roman Jakobson ha dejado escrito que la obra literaria es «una estructura compleja, multidimensional, integrada por la unidad del objetivo estético».[310] Llama la atención que la palabra «diseño» aluda tanto a una estructura como al fin que se propone lograr.

En este sentido, la concepción formalista de la obra como objeto se contradice ligeramente con la noción de extrañamiento. El extrañamiento, sin duda, se puede especificar en términos de los rasgos dados del texto y, en este sentido, pertenece a su estructura objetiva. Pero también es un acontecimiento. Es lenguaje haciendo algo al lector, lo que equivale a decir lenguaje como retórica. Y eso es considerablemente menos fácil de especificar, pues depende de algo más que de la forma del texto mismo. En consecuencia, la obra formalista queda suspendida entre el objeto y el

acontecimiento, con un sesgo decidido hacia el primero; y se debe en buena medida a que el fin estratégico del poema (la modificación de percepciones) es concienzudamente inmanente a él. Aun así, el proceso de extrañar comporta un trabajo de transformación sobre el lector, lo que equivale a decir que el poema es al mismo tiempo un sistema estético y una práctica moral.

La concepción del texto como estrategia es más evidente en la visión que tienen los formalistas de la ficción en prosa. La costumbre de estos críticos es diferenciar en la narración literaria entre «historia» y «trama»; la primera alude a la secuencia «real» de sucesos tal como es posible reconstruir a partir de la narración, mientras que la segunda se refiere a la organización específica de esos sucesos en la obra misma. Así, la trama se puede considerar una operación estratégica realizada sobre los materiales de la historia destinada a reorganizarlos de tal manera (mediante el suspense, el distanciamiento, el retardo y demás) que los vuelvan perceptibles de un modo nuevo.

¿Qué sucede entonces con el estructuralismo y la semiótica, en lo que a la distinción objeto/acontecimiento se refiere? Hay tendencias o corrientes de la semiótica que tratan al texto como un objeto al que hay que analizar, como sucede en los escritos de Yuri Lotman o Michael Riffaterre.[311] Pero hay otras corrientes de la semiótica —por ejemplo, la obra de Umberto Eco— que están más próximas a lo que hemos expuesto de la teoría de la recepción y para las que la interpretación de signos es una práctica estratégica compleja.[312] Lo que Eco llama «producción de signo» es una actividad por parte del lector, que por abducción (hipótesis), inducción, deducción, hipercodificación, subcodificación u otras estrategias similares descifra en el texto un «mensaje» que es una forma vacía a la que se pueden atribuir diversos sentidos.[313] El texto no es tanto una estructura sólida como «un gran jardín laberíntico» con senderos que se entrecruzan y nos permiten emprender rutas muy diferentes. Leer, desde este punto de vista, se parece más a pasear por Hyde Park que a cruzar el Puente de Londres. Estas rutas o «paseos inferenciales» a través del artefacto requieren que el lector unas veces respalde y otras rechace los códigos del autor, en ocasiones sin saber cuáles son las reglas del «remitente», intentando extrapolar este tipo de orientaciones interpretativas a partir de fragmentos de datos inconexos, proponiendo determinadas tentativas de construir un código propio para dar sentido a segmentos problemáticos de la obra, etcétera. Los «mensajes» textuales no se han de leer simplemente a partir de códigos; son acontecimientos o actos semióticos irreductibles a los códigos que los generan. Recuerda a los comentarios de Wittgenstein sobre la naturaleza creativa de la aplicación de una regla. Como sostiene Charles Altieri, las realizaciones no se pueden reducir a constructos verbales.[314] Y como los propios códigos se pueden modificar o transfigurar mediante el acto de producción del lector, pueden llegar a proponer significados radicalmente distintos de

los que ya han producido.

Los signos del texto para Eco no son unidades estables, sino el resultado efímero de reglas de codificación; y los propios códigos no son estructuras fijas, sino dispositivos provisionales o hipótesis de trabajo planteados por el lector para explicar un «mensaje». Como tales, se constituyen únicamente en el acto de la lectura, extrayendo piezas del texto para unirlas momentáneamente con el fin de arrojar luz sobre sus modalidades de creación de sentido. El «mensaje» del texto no es algo dado, sino una «red de constricciones» que permite al lector realizar «inferencias fértiles», así como «aberraciones» productivas. Una obra no es tanto un orden de significado como un conjunto de instrucciones, a veces casi ilegibles, para la producción de significados de ese tipo; y esto es válido incluso de sus signos individuales, que no son tanto las unidades discretas idénticas a sí mismas de Saussure como «microtextos» que contienen diversidad de posibilidades semánticas. Tanto en el plano del signo como en el del texto, la semiosis finalmente se va fundiendo hasta el infinito. Tanto la producción como la recepción de signos, textos y mensajes son proyectos de una complejidad bizantina. Y como esta actividad semiótica es en principio ilimitada, porque el significado de un signo sólo se puede proveer mediante otro signo y este, a su vez, con otro, no hay ningún lugar natural de descanso para el esforzado lector. No tratamos con una estructura estable, sino con un proceso de estructuración. En palabras de Eco, «el texto estético transforma continuamente sus denotaciones en nuevas connotaciones, ninguno de sus elementos se detiene en su primer intérprete, los contenidos nunca se reciben tal como son, sino más bien como el signo-vehículo para otra cosa».[315]

En este proceso, cada rasgo de la obra es actualizado por el lector, que, en consecuencia, se estimula para realizar una nueva actividad interpretativa. Actualizamos las estructuras de un texto aplicando determinados códigos provisionales a la obra, al mismo tiempo que respondemos a lo que la obra hace con las estructuras así proyectadas sobre ella. Podríamos decir que esto es la versión semiótica de Eco del modelo de Jameson. La interacción de lector y texto, en la que el lector proyecta determinados significados ante los que, a su vez, se ve reaccionando, es parecida a la concepción de Jameson del tráfico entre texto y subtexto. La obra literaria de Eco es al mismo tiempo estructura y acontecimiento, hecho y acto, y cada uno de ellos en términos del otro. Los códigos textuales y los del lector se interpenetran sin cesar. No existe ninguna obra literaria, en contraposición a determinados objetos materiales conocidos como libros, sin la «actualización» de un lector, pero esta actividad no es autodeterminante. Aunque en modo alguno está prescrita por las estructuras de los propios textos, sí está en todo caso iniciada, orientada y constreñida por ellos. (Cabría señalar que esto es una diferencia fundamental entre el enfoque de Eco y el idealismo filosófico resaltado de un Stanley Fish). Al decodificar la obra, el lector pasa a ejercer sobre ella una determinada competencia general; pero este conjunto de capacidades gobernado por reglas se hace

realidad en un modo único y diferenciado en la ejecución real del acto de lectura, hasta el extremo de que la competencia y la ejecución se vuelven difíciles de diferenciar. El lector no está equipado sencillamente con un conjunto de capacidades preestablecidas que ejecuta de forma obediente, de la misma manera que un tenista gana el torneo de Wimbledon primero empollándose las técnicas del partido en el vestuario y, a continuación, saliendo a ponerlas en práctica.

Igual que hay formas más y menos estratégicas de semiótica, la misma distinción se puede hacer con el estructuralismo. «El inventario [estructuralista] de los elementos [de una obra] —escribe Wolfgang Iser— produce un orden, la suma de cuyas técnicas relaciona los elementos entre sí y, de ese modo, emerge una dimensión semántica que constituye el producto final del texto; pero todo ello no arroja ningún tipo de luz sobre cómo emergería semejante producto, cómo opera y quién tiene que hacer uso de él». En respuesta a este ejercicio curiosamente estéril, Iser cita al estilo de Wittgenstein el *bon mot* de un colega alemán: «Sólo podemos comprender el lenguaje si comprendemos más que el lenguaje».[316] Sólo comprendiendo la función de esta estructura textual —lo que quiere decir comprendiendo sus relaciones con un contexto y entendiéndola como *performance*— la propia estructura se puede dejar adecuadamente al desnudo. En este sentido, la estructura del texto no es el dato final. También es verdad en términos más generales, puesto que una estructura podría ser fundacional sólo si fuera apodíctica o autointerpretativa. En la medida en que requiera ser interpretado, hay algo anterior a ella, a saber: el lenguaje en el que se desarrolla esta interpretación.[317]

«Las estructuras del texto literario —escribe Iser— sólo se vuelven relevantes mediante la función de ese texto»,[318] una afirmación que equivale a proponer que la mejor forma de contemplar el texto es como una estrategia. Una estrategia es precisamente una estructura que viene determinada en términos generales por sus fines. En realidad, la afirmación de Iser no es válida sólo para las obras literarias, sino para el significado como tal. El significado, sin duda, es en cierto sentido una cuestión estructural, como los estructuralistas se apresuran a insistir; pero la diferencia sistémica entre los signos es una condición necesaria, en lugar de suficiente, para producir sentido. No sé cómo utilizar la palabra «realeza» simplemente sabiendo que no significa lo mismo que «realidad», o incluso que en cierto sentido significa exactamente lo contrario. Más bien tengo que comprender sus funciones en una forma de vida dada.

Históricamente hablando, la función de una obra literaria es una cuestión enormemente variable. Las obras, como ya hemos visto, pueden cumplir todo un abanico de finalidades, desde dar ánimo a los jóvenes guerreros para entrar en batalla hasta cuadruplicar el saldo de una cuenta bancaria. Pero también hemos visto que el texto literario tiene además una especie de contexto propio, con el que mantiene una especie de relación interna; y aquí, también en términos generales, es la función la que determina la estructura. Es lo que la obra intenta hacer con su contexto lo que

determina los recursos que selecciona y el modo en que se desarrolla. Como señala Iser, «aunque el texto literario representa un acto de intencionalidad dirigido hacia un mundo dado, el mundo al que se aproxima no se repetirá sin más en el texto; sufrirá diversos ajustes y correcciones […] Al dilucidar la relación del texto con las realidades extratextuales, [el concepto de función] también dilucida los problemas que el texto pretendía plantear/resolver».[319] Esos burocráticos «diversos ajustes y correcciones» difícilmente hacen justicia al proceso poderosamente transformador mediante el cual el mundo ingresa en el texto; pero Iser tiene razón al ver que el concepto de función y la noción de obra como planteamiento/resolución de problemas están estrechamente vinculados.

Hay una especie de estructuralismo que se propone identificar las reglas por las que los textos combinan sus elementos discretos en unidades de significado, y este es un *locus classicus* de la obra como objeto. Puede tomarse aquí como ejemplo la narratología de Gérard Genette y A. J. Greimas.[320] Uno piensa también en las taxonomías literarias de Northrop Frye, que aunque no es exactamente un estructuralista, parece en ocasiones entregarse con decisión a la actividad de clasificación como un fin en sí mismo. Es esta variedad de análisis la que Jacques Derrida criticó en una ocasión por estar animada «únicamente por una mecánica, jamás por una energética».[321] Cuando menos inspirada está, no consigue comprender que una obra literaria es un ejercicio de retórica, lo que quiere decir que está intentando hacer algo. Es la concepción de la literatura del planeta imaginario Zog. Pero también hay una modalidad de estructuralismo que tiene bastante más en común con el concepto de texto que he venido proponiendo. Se trata de una que es evidente en el comentario de Claude Lévi-Strauss de que «el pensamiento mítico siempre avanza desde la conciencia de los opuestos hasta su resolución».[322] «La finalidad del mito —escribe— es suministrar un modelo lógico capaz de superar una contradicción».[323] Visto bajo esta óptica, los mitos son estrategias «buenas para pensar», maquinarias premodernas para procesar antinomias y contradicciones. No es preciso suscribir de todo corazón esta teoría de la mitología para reconocer su valor para el análisis literario.

Como sucede con la teoría de la recepción de Iser o la semiótica de Eco, los mitos no cumplen con su misión de un plumazo, sino como un proceso estratégico, cuando un conjunto de antítesis se transforma en otro y este, a su vez, en un tercero; cuando una contradicción es mediada sólo para hacer nacer otra, un elemento es desplazado por otro que a su vez está desplazado, y así sucesivamente. También opera aquí una «intertextualidad» incesante, pues un texto mitológico canibaliza a otro hasta que, a su vez, se recicla mediante un tercero. El significado inconsciente de un mito, señala Lévi-Strauss, es el problema que pretende resolver; y para alcanzar dicha resolución despliega mecanismos tan inconscientes como la imagen, la trama y la narración. Sin embargo, se nos advierte que no pensemos que la relación entre consciente e inconsciente, entre trama y problema, es de reflejo u homología, sino de

transformación. Buena parte de lo mismo se puede decir de la relación que guardan en el modelo de Jameson las estrategias textuales y sus subtextos.

Para Lévi-Strauss, los mitos son una «ciencia de lo concreto» que prefigura la posterior ciencia de lo concreto que emergerá en el corazón de la Ilustración en forma de estética.[324] En cierto sentido, como veremos enseguida, no tratan de nada más que de sí mismos, como formas simbólicas en las que la estructura de la mente humana se puede encontrar rumiando sobre sus propias operaciones insondablemente intrincadas. En este sentido, son una especie de versión premoderna del poema simbolista o de la novela (pos)modernista. Es verdad que los mitos revelan estas operaciones mentales en el acto de aparentar describir la realidad; pero para el antropólogo estructuralista, el mundo que se proponen describir es también un mundo que construyen. Aun así, al clasificar ese mundo con toda la precisión microscópica de un escolástico medieval permiten que los hombres y mujeres se sientan cómodos en él, por lo que también tienen su función práctica. Son formas de cartografía cognitiva al tiempo que reflexiones teóricas o ejemplos de juego estético. En todos estos aspectos, los mitos tal como los estructuralistas los entienden guardan un paralelismo evidente con la ficción literaria.

Esto se puede poner de manifiesto en el siguiente fragmento de una obra de Lévi-Strauss, en la que he insertado entre corchetes mi lectura alternativa:

> Que la mitología del chamán no corresponde a una realidad objetiva carece de importancia [que la ficción del autor no tenga un referente directo]: la enferma [el lector] cree en esa realidad [la ficción], y es miembro de una sociedad [la institución literaria] que también cree en ella. Los espíritus protectores y los espíritus malignos, los monstruos sobrenaturales y los animales mágicos forman parte un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo [la ideología]. La enferma [el lector] los acepta [suspende su incredulidad y su juicio] o, mejor, ella jamás los ha puesto en duda. Lo que no acepta son dolores incoherentes y arbitrarios [la opresión y las contradicciones sociales] que, ellos sí, constituyen un elemento extraño a su sistema, pero que gracias al mito [la ficción] el chamán [el autor] va a colocar de nuevo en un conjunto donde todo tiene sustentación.
>
> Pero la enferma [el lector], al comprender, hace algo más que resignarse: se cura [reanuda su función práctica en la vida social].[325]

No cabe duda de que este paralelismo entre mito y ficción puede parecer un tanto reduccionista. No todas las obras literarias actúan como semejante instrumento ideológico directo. En realidad, un buen montón de obras literarias «canónicas» contradicen profundamente las ideologías dominantes de su tiempo, exactamente igual que muchas obras populares o no canónicas lo reproducen obedientemente. No deberíamos cometer el error de equiparar canónico con conservador y popular con progresista. Aun así, hay que decir algo sobre la transposición en bruto del fragmento anterior. Contemplado bajo esta luz, el mito no es sólo una maquinaria para pensar, sino un acto simbólico. Es un conjunto de técnicas para dar sentido a problemas y contradicciones que de otro modo resultarían insoportables.

Simon Clarke sostiene que, mientras que el primer Lévi-Strauss trata los mitos como dispositivos de resolución de problemas, su obra posterior los considera bajo

una óptica más racionalista como ejercicios intelectuales desinteresados.[326] Ahora, despojados de sus motivaciones prácticas, no son más que simples modos de organizar el mundo según la lógica del paralelismo, la antítesis, la inversión, la homología y otras, y esta ordenación casi obsesivamente meticulosa no requiere ninguna justificación más allá de sí misma. En consecuencia, se podría afirmar en términos althusserianos que los mitos se han desplazado en la concepción de Lévi-Strauss de la ideología a la teoría: de la legitimación del orden social suministrando resoluciones imaginarias de sus problemas a las formas de cognición pura.

Pero este tipo de cognición, en la medida en que satisface un determinado furor por el orden, no es más inocente ideológicamente que el concepto de teoría de Althusser. Clarke dice de las *Mitologías* de Lévi-Strauss que ponen en práctica una forma de análisis puramente inmanente, según la cual los mitos son expresiones codificadas de las leyes universales de la mente, y que no tratan de nada externo a sí mismo. En este sentido, es como si el enfoque de Lévi-Strauss del mito hubiera pasado no sólo de la ideología a la teoría, sino del realismo al modernismo. Al igual que algunos textos modernistas o posmodernistas, los mitos son autorreferenciales. De hecho, cabe considerar al propio estructuralismo como una combinación incongruente de alto racionalismo francés con un linaje de simbolismo igualmente galo. El racionalismo está presente en la idea de estructuras mentales universales; el simbolismo descansa en el hecho de que estas estructuras no tratan en última instancia de nada más que de sí mismas. La corriente más «realista» o pragmática de la obra de Lévi-Strauss, en cambio, considera que los mitos son operaciones estratégicas realizadas sobre la naturaleza y la sociedad, ficciones heurísticas que establecen, median y transforman antagonismos. Al hacerlo, pretenden resolver un tipo de acertijos del estilo de cómo la humanidad puede formar parte al mismo tiempo de la naturaleza y separarse de ella, o cómo es posible que nazcan de la tierra y de progenitores humanos.

Como tales, estos relatos tribales adoptan medios concretos para abordar cuestiones abstractas, que es otro de los aspectos en que recuerdan a las obras literarias. Aquí estamos hablando del creador de mitos como un *bricoleur*, una especie de artesano que aprovecha cualesquiera deshechos y restos que encuentra a su disposición (los residuos de sucesos, símbolos reciclados, fragmentos de otros mitos, etcétera) para la tarea simbólica que se disponga a realizar. (Hay aquí un paralelismo con el concepto de Freud del inconsciente, que de manera similar debe improvisar diversos fragmentos hallados para elaborar los textos que conocemos como sueños). Por el contrario, el creador de mitos de las *Mitologías* es una criatura absolutamente más cerebral y estética, pues se satisface con contemplar desapasionadamente el mundo humano sin ningún otra razón que la de encontrar en él una expresión de las mismas leyes que rigen su propia mente, y que por tanto gobierna su propia mirada. Cuando Lévi-Strauss escribe en *El pensamiento salvaje* que los australianos dan muestras de tener gusto por la erudición, la especulación e, incluso, por una especie

de dandismo intelectual, no es en los surfistas de la playa de Bondi en quienes está pensando, sino en los pueblos aborígenes.

Este tipo de pensamiento simbólico pretende restablecer la unidad en un mundo desgajado entre la naturaleza y la cultura. Es una operación paradójica, por cuanto los propios medios con los que se puede restaurar semejante unidad —pensamiento, lenguaje, símbolo— son en sí mismos producto de la fisura. Son consecuencias del cisma que se esfuerzan por reparar.[327] La emergencia perturbadora de la cultura humana plantea una amenaza para la integridad del mundo, pero se trata de una amenaza superable de manera simbólica con la mediación de la mitología. En realidad, no sólo con su contenido, sino en su misma forma, que liga objetos al pensamiento y fenómenos concretos al concepto general. En este sentido, hay una secreta dimensión utópica en el mito, un poco como también la hay en la literatura. Ya hemos tenido ocasión de señalar este rasgo mágico o utópico de las obras literarias en el modo en que parecen reconciliar lenguaje y realidad, pero sólo porque esta última es secretamente un producto del primero. Las obras literarias consiguen así con su forma lo que con demasiada frecuencia no logran alcanzar con su contenido, pues se alientan del hiato existente entre deseo y realidad, del mismo modo en que la conciencia humana y sus circunstancias parecen estar en contradicción cómica o trágica. En el aspecto utópico de su forma, el arte literario pretende compensar la actitud de su contenido.

Tal vez los mitos sean estructuras construidas a partir de residuos de acontecimientos, pero para algunos autores también ofrecen una especie de resistencia a los sucesos. «La historia mítica misma —comenta Paul Ricoeur— está al servicio de la lucha de la estructura contra el acontecimiento, y representa un esfuerzo de las sociedades por anular la acción perturbadora de los factores históricos; representa una táctica de anulación de lo histórico, un modo de amortiguar el acontecimiento».[328] Para Lévi-Strauss, hay un tipo de relación diferente entre estructura y suceso que influye en el arte. El arte, señala en *El pensamiento salvaje*, comporta «un equilibrio entre estructura y acontecimiento».[329] Con esto alude a un equilibrio entre el designio o lógica interna de la obra de arte y los acontecimientos en el sentido de accidentes aparentemente ajenos, las cosas que suceden en una historia o en un cuadro que nos parece que siempre podrían haber sucedido de otra manera. Como hemos expuesto, la obra realista tiene un plan específico al respecto, pero no uno en el que esté permitido embutir todos los rasgos de la obra en algún orden estricto o imbuirlos de un aire de necesidad estricta.

Esta concepción clásica, la de que la forma de la obra de arte contiene pero no subyuga a sus contenidos, es menos sugerente que el concepto de *estructuración*. La estructuración media entre la estructura y el suceso, de modo muy parecido a como lo hace una estrategia. Significa una estructura, sin duda; pero una estructura en acción, una estructura en proceso constante de reconstituirse de acuerdo con los fines que pretende alcanzar, junto con los propósitos nuevos que sigue produciendo y, por

tanto, *eventual* en sentido contradictorio con, pongamos por caso, la concepción de Saussure del lenguaje o el concepto que los primeros formalistas tienen del poema. Entenderlo requiere una lógica dialéctica.

Se podría afirmar que una estructura pura o total —lo que Paul Ricoeur denomina un «formalismo absoluto»— está vacía. Al reducir lo que sucede en el interior de sus fronteras a su propia lógica inflexible, corre el peligro de presentar esos acontecimientos como algo arbitrario e intercambiable, significativo sólo en la medida en que ejemplifica sus leyes internas. Los sucesos sólo pueden ejemplificar la estructura, no levantarse contra ella. Un acontecimiento puro, en cambio, es ciego: al ser irreductible a cualquier estructura explicativa, es tan inefable y enigmático como un *happening* dadaísta. (Por consiguiente, hay algo casi contradictorio en cualquier teoría del suceso, una idea central para el pensamiento del filósofo francés vivo más importante).[330]

No obstante, la idea de estrategia o estructuración deconstruye la distinción entre estructura y acontecimiento en un sentido preciso del término «deconstrucción»; lo que equivale a decir que aboliendo la diferencia entre ambos, demuestra lo continuamente que se deshace al tiempo que conserva una determinada e innegable fuerza.[331] Una estrategia es el tipo de estructura que está obligada a retotalizarse cada dos por tres a la luz de las funciones que debe realizar. Está alimentada por una intención; pero una intención entendida como un designio o conjunto de designios deliberados inscritos en ella, no como una fuerza fantasmal que la impulsara desde el exterior. Además, la estructura de las obras literarias genera acontecimientos que entonces pueden actuar de nuevo sobre esa estructura y transformar sus condiciones; y hasta este extremo estas obras tienen la forma de acto humano libre. Como este proceso bidirecciónal también es válido para el denominado lenguaje ordinario, los textos literarios actúan de un modo más espectacular y perceptible que tiene lugar en el habla cotidiana.

Paul Ricoeur entiende la palabra misma como algo subyacente a la unión entre estructura y acontecimiento. «El punto de intersección entre el sistema y el acto», es «el punto de cristalización, el nudo de todos los intercambios entre estructura y función».[332] Por una parte, extrae su valor del sistema lingüístico al que pertenece; por otra, su «realidad semántica» es idéntica a la «realidad de la expresión», que es un acontecimiento perecedero. La palabra, sin embargo, «es más que la sentencia», en ambos sentidos del término «sentencia». Más que estar condenada a morir en el acto de hablar, su posibilidad de ser repetida le permite volver a ocupar su lugar en la estructura del lenguaje, quedando a disposición de cualquier uso nuevo e imprevisible que pueda producirse. Pero no regresa a su posición asignada con la misma inocencia virginal de antes. Porque ahora la palabra está «cargada con un nuevo valor de uso»; y esto quiere decir que al reincorporarse al sistema lingüístico cambia el curso de su historia, aun cuando sea de forma diminuta.[333] La poesía es sencillamente esta dialéctica magnificada.

Una de las paradojas de la obra literaria es que es «estructura», en el sentido de ser inalterable y completa en sí misma, y «acontecimiento», en el sentido de que su completud está en movimiento perpetuo, pues sólo se hace realidad en el acto de leer. Ni una sola palabra de la obra se puede cambiar, pero en las vicisitudes de su recepción ni una sola palabra se queda obedientemente en su sitio. «Lo que perdura —escribe Jan Mukařovský— es sólo la identidad de una estructura en el curso del tiempo, mientras que su composición interna —la correlación de sus componentes— cambia sin cesar. En sus interrelaciones, los componentes individuales luchan continuamente por dominarse unos a otros, cada uno de ellos hace un esfuerzo por afirmarse en detrimento de los demás. Dicho de otro modo, la jerarquía, la subordinación y supraordenación mutua de los componentes […] está en un estado de reagrupación constante».[334] Tal vez Mukařovský haga parecer a la obra literaria como algo demasiado parecido a Wall Street, pero la semilla de verdad que contiene su argumentación puede sobrevivir a su cáscara metafórica.

Hemos visto que algunos tipos de estructuralismo y de semiótica son más hospitalarios que otros con el concepto de estrategia, y lo mismo se puede decir en buena medida de la fenomenología. Sería difícil dar con un concepto semejante en la obra de George Poulet o Jean-Pierre Richard, lumbreras ambos de la denominada Escuela de Ginebra, o en las primeras obras de J. Hillis Miller, que recibió la influencia de Poulet en la Universidad Johns Hopkins.[335] Para estos críticos, leer representa una inmersión de la conciencia en la obra literaria, hasta el extremo de que, en una fusión de subjetividades casi mística, uno se convierte en sujeto de pensamientos e imágenes diferentes de las propias. Hay un indicio del registro imaginario de Jacques Lacan en este morar mutuo de texto y lector, pues los dos entran y salen de sí mismos y en el otro sin cesar en un juego recíproco de identidades selladas. En esta interacción constante de intimidad y otredad, la obra en sí se convierte en «un ser humano […] una mente consciente de sí misma y que se constituye en sí misma en mí como el sujeto de sus propios objetos».[336] Leer se convierte en un descanso bendito de la alienación, lo que permite un acoplamiento casi erótico de sujeto y objeto negado en todas las demás facetas de la realidad habitual.

Este estilo de la fenomenología, en el que la labor del crítico consiste en recrear las estructuras íntimas de la «conciencia» del texto extrayendo la esencia misma de la subjetividad (siempre coherente) encarnada en ella, es una cuestión muy distinta del enfoque fenomenológico de Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*, con su énfasis en la actividad del lector para «concretar» diversos esqueletos de estructura o esquemas abstractos implícitos en la obra. Mientras leemos, destacamos aspectos textuales, rellenamos indeterminaciones, establecemos contextos espaciales y temporales para diversos objetos imaginarios, examinamos nuestra experiencia

pasada para dar sentido al texto y, por tanto, construimos un «objeto estético» total, un objeto orientado por la obra misma, pero nunca enteramente idéntico a ella. Si buena parte de esto suena de forma parecida a la obra de Wolfgang Iser es porque Iser estuvo muy influido por la fenomenología de Ingarden, como su colega Hans-Robert Jauss lo estuvo por la hermenéutica de Gadamer. La teoría de la recepción se encuentra en la confluencia de ambas corrientes.

No obstante, hay otro sentido en el que el pensamiento fenomenológico, con su disfraz más hermenéutico que trascendental, tiene influencia en la idea de que la obra literaria es una estrategia. Podríamos sospechar que como forma de pensar en el arte, el concepto de estrategia es excesivamente instrumental. ¿Acaso no es demasiado esclava de la racionalidad medios-fines que la estética se propone cuestionar? ¿Qué hay de las dimensiones lúdica, sensorial, placentera, y autotélica de la obra de arte?

Sin embargo, aquí una interpretación fenomenológica del cuerpo humano, ejemplificada en su mejor versión por la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, puede acudir en nuestra ayuda.[337] El cuerpo humano en sí mismo es una forma de práctica, un aspecto desde el que se organiza un mundo. Un cuerpo que no es una fuente de significaciones (una botella de agua caliente, por ejemplo) no es un cuerpo humano. Se podría hablar del cuerpo como estrategia, en el sentido de que se organiza para alcanzar determinados fines. Existe allá donde hay algo que hacer. De hecho, es en esta potencia autoorganizadora, en contraposición al hecho de estar ordenado como un rompecabezas desde el exterior, donde difiere más notablemente de los cuerpos materiales como un fagot o una cimitarra, aunque no de otros cuerpos como un armiño o una aspidistra. Pero no hay contradicción entre concebir el cuerpo de este modo estratégico e insistir en contra de una racionalidad instrumental en que los seres humanos no existen «para» nada concreto. Su existencia es ciertamente un fin en sí mismo, exactamente igual que la de una mariquita. Sólo los megalómanos se imaginan que han sido depositados en la Tierra para cumplir con algún propósito fabuloso.

Parte de lo que hacemos, como limpiar de hielo un parabrisas o ir a que nos saquen la muela del juicio, es sin duda netamente instrumental; pero hay otras actividades que se llevan a cabo principalmente por el mero hecho de hacerlas, y se puede decir que esas son las más valiosas. Su interés no reside en alcanzar fines externos a nosotros mismos (aunque pueden comportarlo también), sino ser formas de realización personal. Como este tipo de realización personal conlleva organizarse de maneras concretas, no está en contradicción con la idea del cuerpo como estrategia. Pegar una patada a una pelota para meterla en una red es una cuestión de ajustar determinados medios a un fin concreto, de modo que hay una especie de racionalidad instrumental interna a la actividad. Pero la acción como tal puede no ser instrumental en el sentido de que se ejecute para conseguir un fin más allá de sí misma, a menos que resulte que se ganan varios millones de euros al año por hacerlo. Aun así, es posible que la actividad figure como un fin en sí misma al tiempo que

consiga también un propósito externo. Damos por hecho que David Beckham no juega *simplemente* al fútbol por dinero, o que Brad Pitt no protagoniza películas tan sólo por la fama que le proporciona.

Hay un nombre antiguo para esta forma de actividad que es *praxis*, que significa una práctica cuyos fines son internos a sí misma. Para Aristóteles, la virtud es un ejemplo supremo de semejante conducta. Los hombres y mujeres virtuosos desarrollan sus potencialidades y capacidades no por un motivo utilitario, sino como un fin satisfactorio en sí mismo. Así, el concepto desbarata la distinción entre lo funcional y lo autotélico.[338] Uno actúa teniendo un fin a la vista, pero ese fin no es diferente de la actividad en sí misma. La influencia de esta idea sobre la obra literaria es a todas luces manifiesta. En realidad, otro nombre tradicional para este tipo de forma de práctica fundada en sí misma, satisfactoria en sí misma y validada en sí misma es arte.[339] Esto no significa negar que el arte tiene una función. En el sentido instrumental de la palabra, como ya hemos expuesto, ha servido a muchos objetivos de esa naturaleza, desde masajear el ego de un monarca hasta aplacar las angustias políticas de las clases medias. No obstante, como sucede con un futbolista millonario a quien le gusta lo que hace, estos motivos externos pueden coexistir con funciones internas a la práctica misma. El arte puede generar beneficios o propaganda, pero su sentido, tal como lo entendía Marx, reside en su poder autorrealizador.

Sólo aquellos que entienden el concepto de un modo demasiado burdo no consiguen ver que esto es una función. El esteta que proclama escandalizado que el arte no tienen ninguna función es, en este sentido, el gemelo terrible del filisteo. Ambos comparten la misma concepción enclenque de la funcionalidad. La diferencia entre ambos es que el filisteo cree que cualquier cosa sin alguna utilidad inmediata no vale la pena, mientras que el esteta presupone falsamente que ser funcional y ser un fin en sí mismo están necesariamente a la gresca. Pero desempeñar una función por el mero gusto de hacerlo sigue siendo desempeñar una función. Además, ya hemos visto que para la tradición romántica radical la obra de arte tiene una función simplemente existiendo como un fin en sí misma, con lo que prefigura un futuro político en el que esta envidiable condición podría también ser cierta de los seres humanos.

Si negamos el falso dilema entre la función de una cosa y su existencia en sí misma, ya no tenemos que sostener con los formalistas que sólo podemos enfocar el cuerpo material del texto suspendiendo sus relaciones con el mundo exterior. Esto se parece bastante a suponer que podemos atender a la materialidad del cuerpo únicamente cuando el cuerpo ha sido «despragmatizado», extraído de su contexto instrumental como el martillo roto de Heidegger en *Ser y tiempo* y contemplado más bien como una cosa en sí misma. En ambos casos, la densidad material de una cosa parecería contradecir sus actividades en el mundo. Pero forma parte de la idea misma de lo «poético» que el significado y la materialidad operan de forma conjunta, en el sentido de que el cuerpo material del poema se abre a un mundo que le trasciende precisamente en virtud de sus operaciones internas. Esto es cierto de todo lenguaje,

pero es más evidente en el caso de la poesía. Cuanto más densa es la textura del lenguaje del poema, más se convierte en una cosa en sí misma, pero más puede gesticular más allá de sí misma.

Algo semejante se puede decir del cuerpo humano. Su existencia material sencillamente *es* sus relaciones con un mundo, lo que equivale a decir que existe de la forma más fundamental como una forma de práctica.[340] La práctica es la vida del cuerpo en buena medida idéntico a como el significado (o el uso) es la vida de un signo. Esta es una de las razones por las que Tomás de Aquino se negaba a hablar del cuerpo muerto, una expresión que le parecía una contradicción en sus términos. Más bien, él entendía que un cadáver era sencillamente los restos de un cuerpo vivo. La muerte es la hemorragia de sentido manada de la carne humana, que la vuelve un cuajarón de materia en bruto. El hecho de que la expresión «el cuerpo de la biblioteca» haga pensar más en un cadáver que en un lector asiduo forma parte de la influencia maligna del dualismo que Tomás de Aquino rechazaba de plano. Para él, el cuerpo era el principio de la identidad humana. Si Michael Jackson tuviera un alma desencarnada, a juicio de Tomás de Aquino su alma no sería Michael Jackson. Así que Michael Jackson, en realidad, no está en ningún sitio. Así son los consuelos que proporciona la religión.

De manera que el arte y la humanidad se pueden considerar semejantes cuanto que su función no reside en el exterior de sí mismos, sino en la actividad que los lleva a realizarse. Y aquí hay otro aspecto en el que el arte ejemplifica el valor moral en su forma misma, no simplemente en los sentimientos nobles que pueda llegar a despertar de vez en cuando. Al igual que el cuerpo, el arte es una práctica estratégica, lo que equivale a decir que se organiza con el fin de alcanzar determinados fines. Pero, como ya hemos visto, los materiales con los que se pone a trabajar son internos a él. Así que lo que está en cuestión aquí no es una racionalidad instrumental en el sentido más acostumbrado del término, del mismo modo que no lo está con las actividades de autorrealización y autodeterminación del cuerpo humano. Además, igual que la práctica de la autorrealización para Aristóteles, Tomás de Aquino, Hegel y Marx comporta placer sensorial, así también sucede en el caso del arte. Sin embargo, como ocurre con el ejercicio de la virtud, el deleite de la obra es inseparable de su ejecución. No es una especie de añadido agradable, sino un placer intrínseco y propio de su tipo de práctica de autorrealización específica. El placer no es un fin que la actividad salga a obtener, en el sentido en que comprar un billete de tren puede conseguir el objetivo de ir a Edimburgo. Saborearlo es inseparable de la estrategia. Sólo los hedonistas buscan la gratificación como los aristócratas conservadores ansían perseguir zorros.

De manera que la noción de estrategia no requiere estar excesivamente orientada a un objetivo, como lo está en el Pentágono o en la sala de juntas de Microsoft. Más bien, puede ser en expresión de Kant una propositividad sin propósito. Es cuando el cuerpo humano está encarnado en algún tipo de praxis, como la danza o el amor

sexual, que está presente en toda su materialidad. En una jerga estética más antigua, hacer y ser son aquí uno. Es en actividades como estas cuando la carne se consuma, a diferencia de lo que sucede en otras acciones como clavar un clavo o invertir en propiedades inmobiliarias, donde la materia sensible del cuerpo queda a un lado en aras de un objetivo pragmático. Lo que permite que el cuerpo material alcance su máxima significación luminosa no es la suspensión de la práctica, sino la suspensión de formas de práctica concretas.

No se debería permitir que lo anterior ocultara el hecho de que el cuerpo también es un objeto, a pesar de las protestas de aquellos para quienes este discurso apesta a objetivización ofensiva. Los seres humanos son fundamentalmente objetos naturales, materiales; afloramientos de la naturaleza o pedazos de biología. Si no fueran objetos, serían incapaces de entrar en relación unos con otros. Sin embargo, sólo los individuos son personales (en contraposición a humanos) a medida que la objetividad va cargándose paulatinamente de significado, lo que equivale a decir a medida que el cuerpo va convirtiéndose en un signo. Y esto comporta una evolución asquerosamente precaria, que si hay que creer a Freud siempre es sólo un éxito parcial. El cuerpo puede llegar a ser sí mismo mediante signos, pero nunca está enteramente cómodo entre ellos.

Si el cuerpo es un signo, ¿de qué es signo? ¿De algo que está más allá de sí mismo o en su interior? ¿Qué tipo de semiótica del cuerpo entra en juego aquí? Llamar signo al cuerpo no es considerarlo como si estuviera en lugar de otra cosa, en cuyo caso sería posible, como con la palabra «mermelada», que otro signo sirviera igual de bien para ocupar su lugar. Es describir el modo en que su materia es intrínsecamente expresiva de significación, del mismo modo que una palabra es expresiva de un significado. Un cuerpo es un pedazo de materia significante, exactamente igual que una palabra. Lo que el cuerpo significa es sí mismo, que es una de las facetas en las que se parece a una obra de arte. Antes incluso de que sepa hablar, un niño pequeño extiende la mano para coger un juguete, y esta acción es intrínsecamente significativa, no simplemente significativa para un observador dotado de lenguaje. El significado humano siempre es significado carnal. Pensamos como pensamos por el tipo de cuerpo que tenemos.

Podríamos calificar a esto como una extensión de una teoría del significado dominica.[341] Influida por la doctrina de Aristóteles según la cual el alma no está separada del cuerpo, sino que es la forma que lo anima, la orden dominica del siglo XVII convirtió esta idea en una teoría de la interpretación al afirmar que el «espíritu» de la escritura no era un misterio esotérico oculto en el interior del texto, sino que se podía encontrar en su significado literal e histórico común. Es una pena que los dominicos luego emborronaran su reputación dirigiendo la Inquisición, que tenía una actitud bastante menos ilustrada hacia la carne y los huesos humanos.

Llamar racional al cuerpo humano no es decir que su conducta es siempre eminentemente razonable, sino que está invadida de sentido.[342] El dominico más

importante, Tomás de Aquino, considera que la metáfora es el tipo de lenguaje más apropiado con el que analizar las verdades espirituales, puesto que, al ser sensorial, se adecua mejor a nuestra naturaleza corporal. La racionalidad humana, a su juicio, es una racionalidad específicamente animal. Nuestra forma de razonamiento es encarnacional, inseparable de la naturaleza material de nuestros cuerpos.[343] Pensamos y entendemos como animales. Si los ángeles pudieran hablar, no seríamos capaces de entender lo que dijeran.[344]

Considerar que la carne humana es intrínsecamente expresiva es otra forma de decir que el cuerpo no es simplemente un objeto, sino una forma de práctica propositiva. Sus acciones son una especie de elocuencia. (Aunque aquí no deberíamos alimentar una imagen de la acción propositiva demasiado viril y abochornada, como la extraída de los campos de juego de Eton. Saborear un melocotón, oler la lavanda, discutir sobre si va a llover y escuchar a un saxofonista de jazz también son actividades). Simplemente en virtud de su estructura material, y de las prácticas a las que esto da pie, el cuerpo genera un enorme abanico de suposiciones tácitas e interpretaciones implícitas, que es la razón por la que los individuos que hablan idiomas mutuamente incomprensibles pueden cooperar con facilidad a la hora de realizar una misma tarea práctica. El cuerpo es en sí mismo un modo de inteligibilidad.

Como hemos expuesto, algunos teóricos consideran que las obras literarias son actos o acontecimientos, mientras que otros creen que son estructuras u objetos. Eso mismo se puede decir para la forma de contemplar el cuerpo. Con su bisturí, un cirujano trata el cuerpo necesariamente como un objeto. Delataría falta de compasión actuar de otra manera. No beneficiaría al paciente en modo alguno que se permitiera incurrir en ensoñaciones morbosas acerca de la vida privada de su paciente mientras le hurgara en las tripas. La fenomenología, en cambio, trata la materia del cuerpo como una revelación de la subjetividad, aunque siempre de un modo un tanto ambiguo. El cuerpo humano no se desliza con ello desde la materia opaca hacia un significado transparente. Sigue siendo algo parecido a un objeto incluso para uno mismo. Puedo estar hablando con propiedad si digo que utilizo mi cuerpo, como cuando desinteresadamente me convierto en una alfombra humana para que Tom Cruise descienda de su limusina sin embarrarse los zapatos. El cuerpo flota en un espacio indeterminado entre sujeto y objeto, de forma parecida a como nuestra conversación sobre él suele oscilar entre «tener» un cuerpo y «ser» un cuerpo. Como es al mismo tiempo significado y materialidad (la palabra «sentido» abarca ambas cosas) y está atrapado a perpetuidad en el baile entre los dos, el cuerpo ofrece resistencia a ese sueño de unidad entre ambos al que se conoce, entre otras cosas, como obra de arte.

O, dicho con más precisión, a una determinada concepción clásica de la obra de arte. La doctrina de la unidad de forma y contenido significa que no hay ninguna partícula del cuerpo material de la obra que sea no significante, ningún rasgo que no

asuma su lugar en el seno de una pauta de sentido unificada. Esto es la obra de arte entendida como cuerpo redimido o resurgido, el verbo hecho carne, siendo su ser material tan transparentemente expresivo de significación como una sonrisa o una caricia. Es una transfiguración utópica de nuestra carne común y corriente, que se ve obligada de forma habitual a desarrollar su labor de significación frente a un estruendo de fondo perpetuo de sin sentido biológico, y cuyos gestos pueden ocluir el significado en el acto mismo de articularlo.

El cuerpo fragmentado de la obra modernista o posmodernista representa una respuesta a esta noble mentira. Significado y materialidad empiezan ahora a separarse, pues las cosas ya no parecen ocultar su sentido dentro de sí mismas. La obra modernista en su máxima expresión es consciente de su cuerpo material cuando nos obliga a preguntarnos, en el caso de la escritura, cómo es posible que un conjunto de modestas marcas negras sobre una página sea portadora de algo tan trascendental como el significado. Pero cuanto más domina su medio material, más espectrales y elusivos parecen volverse sus signos. Es como si la obra interpusiera su masa entre el lector y sus significados. Ya no puede estar más completamente presente en ninguna de sus significaciones de lo que un cuerpo humano puede estarlo en ninguna de sus acciones. Hemos dejado atrás la fantasía romántica de la acción única que lo diría todo, el acontecimiento puro único que pondría de manifiesto la verdad del yo en un único destello o epifanía, la palabra de las palabras que comprendería toda una compleja historia en su muda pero elocuente presencia. Dicho en pocas palabras, hemos destruido el símbolo, en el que significado y materialidad se reconcilian.

Al igual que el cuerpo, las obras literarias están suspendidas entre el hecho y el acto, la estructura y la práctica, lo material y lo semántico. Si un cuerpo no es tanto un objeto en el mundo como un punto a partir del cual se organiza un mundo, lo mismo se puede decir del texto literario. Los cuerpos y los textos son ambos autodeterminantes, lo que no quiere decir que existan en el vacío. Al contrario, esta actividad autodeterminante es inseparable del modo en que se ponen a operar en sus inmediaciones. Ya hemos visto que para Jameson esas inmediaciones no son simplemente externas a la obra, sino que se instalan como un subtexto en su interior; y en un sentido distinto eso mismo es cierto también del cuerpo, que no existe en un mundo que sea «externo» a él. El mundo es un lugar en el que estamos, no un lugar fuera de nosotros. Sería extraño hablar de que la cerveza es algo «externo» al barril que la contiene. Sólo si mi yo auténtico está oculto en mi cuerpo, como un fantasma en una máquina, se puede decir que la realidad es externa a él. El cuerpo también se volvería entonces externo al yo, como lo es para Descartes. Wittgenstein, sin duda con un toque de *faux naïveté*, manifestó en una ocasión sentirse perplejo ante la expresión «el mundo exterior». Tenía bastantes razones para pensar que era extraño. En cualquier caso, la mayoría del mundo que nos rodea es una extensión del propio cuerpo. Castillos, bancos, cadenas de televisión y cosas similares son todas ellas formas en las que el cuerpo humano se extiende más allá de sus límites para constituir

una civilización.

3

En ningún otro ámbito es más vital la idea de lo que se lleva a cabo en un acto de decir que en el escenario del psicoanálisis.[345] Para la ciencia del malestar humano, como podríamos apodar a la teoría psicoanalítica, el discurso es al mismo tiempo significado y fuerza, del mismo modo que el inconsciente se puede considerar al mismo tiempo un campo semántico y un reñidero de fuerzas en disputa. A la pregunta de qué estamos haciendo con nuestro decir, el psicoanálisis añade la pregunta de qué estamos haciendo con nuestro no decir. Hay muchas formas de no decir algo, algunas de ellas notablemente más locuaces que otras. De similar manera a como el crítico literario trata lo que una obra dice a la luz de cómo lo dice, marcando así una diferencia entre cómo leemos los poemas y cómo leemos las señales de tráfico, así el psicoanalista atiende al discurso del paciente como una representación, más que como un conjunto de proposiciones. La clave de las transacciones entre las dos partes reside en lo que el paciente hace en el acto de expresión: reprimir, defenderse, desplazar, racionalizar, renegar, denegar, proyectar, transferir, sublimar, idealizar, agredir, regresar, aplacar, seducir, etcétera.

En todas estas estratagemas y recursos, lo que el psicoanalista busca es el murmullo anónimo del deseo; y la consecuencia del deseo es sesgar el significado a partir de una coherencia narrativa veraz y perturbadora, fundiendo un significante con otro, secuestrando el discurso para sus propios fines taimados con una decidida falta de atención displicente a la verdad empírica. En este escenario psicoanalítico, la verdad es un asunto tan performativo como en la ficción. No es una teoría o una proposición, sino una especie de acción. Consiste sobre todo en el drama de la transferencia, en el que el paciente viene a reorganizar su realidad física en torno a la figura significante del psicoanalista. En términos de Kenneth Burke, nada podría ser más «dramatístico» y menos teórico que este encuentro, en el que, como en un poema lírico, el material empírico o conceptual sólo es de valor en la medida en que se le pueda asignar un papel en un escenario que no es en sí mismo ni empírico ni teórico. La interpretación que importa en esta situación es aquella que pueda revelar la verdad del sujeto y, al hacerlo, demostrar que es capaz de transformar la vida. Una vez más, se podría afirmar algo semejante de los poemas y novelas. Como señala Philip Rieff, «como estratega en las guerras de la verdad, Freud insiste en que teoría y terapia en realidad son lo mismo».[346]

Las interpretaciones son fuerzas estratégicas en el drama de la transferencia, que se modifican, elaboran o descartan en función de hasta dónde «llevan» o «golpean». Lo mismo se podría decir de un dramaturgo que revisara su obra todas las mañanas a la luz de las reacciones del público ante ella en la función de la noche anterior. Las interpretaciones se deben juzgar en términos del sentido que le permiten al paciente darle a su experiencia, lo cual equivale a decir en la medida que le permitan presentar

una narración coherente de sí mismo. El discurso del paciente es tratado de forma estratégica, como un conjunto de movimientos en un juego, como un fragmento de retórica animado por las conmociones del poder y el deseo. Como sucede con la ficción, lo que parecen frases constatativas son desenmascaradas como performativas. En este sentido, el escenario del psicoanálisis, en el que la teoría se convierte continuamente en práctica y la práctica está en proceso incesante de modificar la teoría, se parece más a un espacio de lucha política que al de un seminario académico.

No cabe duda de que el psicoanalista puede sentirse intrigado al escuchar que su paciente acaba de matar a sus cinco hijos antes de coger el autobús para acudir a una de las tres sesiones semanales que mantiene con él. En todo caso, lo que importa desde el punto de vista psicoanalítico es lo que la acción significa para el inconsciente y cómo aparece en el proceso de transferencia. Lo que importa es el papel que desempeña en el universo ficcional en el que las dos partes se ocupan de colaborar como coautores; cómo resuena o no consigue resonar en el diálogo íntimo, enclaustrado y profundamente impersonal que mantienen. Del mismo modo, un crítico podría estar ligeramente interesado en enterarse de que el poeta en realidad bajó corriendo desnudo por la avenida principal de Tunbridge Wells gritando que era Juana de Arco, pero la revelación no alterará su explicación del poema. En la escena del psicoanálisis, la pregunta de si un acontecimiento sucedió realmente puede no revestir en absoluto la importancia que reviste en la escena de un crimen. En cierto sentido, el escenario del psicoanálisis es exactamente ese; pero el crimen en cuestión es indescriptible, anónimo, intemporal, ilocalizable, de autoría incierta, está enterrado en el olvido, jamás se puede reducir a un acontecimiento real y no es algo de lo que en todo caso seamos auténticamente responsables. En este aspecto tiene un buen montón de cosas en común con lo que los teólogos llaman pecado original.

La sala de consulta del psicoanalista es una especie de ficción en una serie de aspectos. Para empezar, el contenido del discurso allí emitido ha de entenderse siempre bajo el signo de la forma y la fuerza. Luego, la verdad no es tanto una cuestión de referencia directa como de función de una afirmación en el marco de un contexto más amplio y artificial (el escenario del propio proceso de análisis), en el que mantiene su propia dinámica interna. Es este contexto global, y no una determinada proposición que pudiera ser arrancada de allí, lo que ejerce influencia sobre la verdad, lo que equivale a decir sobre lo Real del deseo del paciente.

Los sucesos y emociones de la vida real se abren paso en la escena del psicoanálisis, como lo hacen en un poema o una novela. Sin embargo, a semejanza de lo que sucede con el texto literario, al ingresar en este teatro de la psique el mundo cotidiano queda «despragmatizado», sus personajes y acontecimientos son liberados de sus funciones habituales y se elevan a otro dominio completamente distinto, una esfera simbólica en la que se les puede contemplar bajo la luz transfiguradora del inconsciente. Se suben al escenario psicoanalítico para ser modificados siguiendo las

demandas de la lógica interna del nuevo escenario, a veces hasta quedar irreconocibles,. Son el grano de la molienda de su proyecto autosustentador, del mismo modo que las guerras, los partidos de *croquet* y las relaciones adúlteras son los materiales de los que una ficción literaria se aprovecha con el fin de evolucionar de acuerdo con sus rigurosos requerimientos internos. La escena del psicoanálisis está deliberadamente aislada del mundo exterior: a un psicoanalista no se le ocurriría dejarse caer por el piso de su paciente para charlar, ni ofrecerle té con pastas después de una sesión como si acabara de donar sangre. Hablar con alguien que se mantiene permanentemente fuera del campo visual, casi siempre en silencio y que interrumpirá a un paciente en pleno arrebato de confesión con la indicación cortante «¡Es la hora!» se parece poco al material con que está hecha la vida cotidiana. Al igual que el arte, el escenario del psicoanálisis está meticulosamente ritualizado. Ambos están aislados en virtud de las formas de proceder con respecto al mundo cotidiano. Pero, del mismo modo que es precisamente la distancia que la ficción guarda con lo real y las extravagantes libertades que se puede tomar con respecto a ello lo que le permite revelar verdades que trascienden lo empírico, así podríamos decir lo mismo de la denominada cura del habla, que guarda con el mundo real algo parecido a la relación indirecta que mantiene con él un poema o una obra de teatro.

Además, igual que una obra literaria, en el acto de despliegue de una fábula o motivo concretos, apunta a un contexto de significado más amplio, de modo que el discurso del escenario del psicoanálisis siempre está, en cierto sentido, duplicado. Si se trata de un diálogo entre dos individuos, está informado por una narración traumática, de deseo, represión, etcétera, más amplia y más anónima, que es el objetivo de la labor teórica que Freud quiere narrar. Al igual que sucede con una obra literaria realista, lo que el paciente tiene que decir es irremediablemente concreto, pero está cargado de ecos de determinados temas «típicos», impersonales o transindividuales. Cuando dijeron a Freud que Jung, su gran rival, acababa de descubrir algo llamado inconsciente colectivo, replicó con sorna que el inconsciente es colectivo de todos modos.

Hay un sentido en el que el psicoanálisis trata el cuerpo como un texto. En una neurosis, por ejemplo, el propio cuerpo se convierte en una especie de escrito, marcado por un conjunto de síntomas o significantes que, como en alguna obra modernista oscura, deben ser descifrados para poner al descubierto los significados que revelan y ocultan a medias. La crítica invierte este acto tratando a un texto, entre otras cosas, como un cuerpo material. Como ya hemos expuesto, para el pensamiento fenomenológico el significado y la materialidad nunca encajan sin fricciones; igual que puede decirse en buena medida del psicoanálisis. El cuerpo está al mismo tiempo mitad dentro y mitad fuera del significado. No es sólo un objeto en bruto en el mundo, pero tampoco es posible reducirlo a una representación. «El modo de ser del cuerpo —escribe Paul Ricoeur— ni representación dentro de mí, ni objeto fuera de mí, es el modelo óntico para cualquier inconsciente imaginable».[347] Desde el punto

de vista de Freud, el impulso reside en la frontera entre lo psíquico y lo somático. Representa al cuerpo para la mente y, por tanto, se encuentra en el límite entre la carne y el signo. No es una fuerza significante en sí misma, pues nace de las profundidades de nuestro ser somático; pero sólo podemos comprenderlo a través de la semántica, como la fuerza de una expresión puede ser entendida únicamente a través de su significado.

Para Freud, el inconsciente es por tanto al mismo tiempo una esfera de significantes y un equilibrio de fuerzas, lo que equivale a decir que es semántico y somático al mismo tiempo. Como señala Paul Ricoeur, «estamos incesantemente en la coyuntura de lo erótico y lo semántico».[348] Pero la frontera de estos dominios gemelos no se puede perfilar o cartografiar con nitidez; y aunque el deseo se aprovecha continuamente de uno u otro significado, generando entre otras cosas esos textos saturados de signos que llamamos sueños, no es significativo en sí mismo. El deseo para Freud no es una cuestión de teleología como lo es, pongamos por caso, para San Agustín, que ve en el anhelo humano un vago anuncio del Dios en el que únicamente puede acabar descansando. Para el psicoanálisis, el deseo descansa sólo sobre la muerte; una muerte tenuemente prefigurada por la vacuidad que hay en su núcleo.

Por tanto, el cuerpo está escrito, trazado de significantes; pero nunca se encontrará enteramente cómodo en el lenguaje y la batalla declarada entre ambos es el punto desde el cual el deseo mana irremisible y descontroladamente. Toda la carne humana se tiene que insertar en algún orden simbólico de significado, pero esto se revela un acontecimiento traumático a partir del cual no nos recuperaremos durante el resto de nuestros días. Para el propio Freud comporta una castración simbólica, pues pagamos el peaje de una libra de carne propia por acceder al mundo humano. El lenguaje vacía nuestro ser en el deseo y nos inserta en la temporalidad, haciendo pedazos la unidad imaginaria que pasamos a anhelar. Y lo Real —el lugar donde el deseo, la vengativa Ley y el instinto de muerte se anudan para constituir el núcleo monstruosamente extraño del yo— queda tan lejos del alcance del significante como el sabor de los melocotones.

A veces se afirma en tono jocoso que nadie sale de la consulta del psicoanalista curado del mal con el que entró. Es porque lo que ha sucedido entre la entrada y la salida es un trabajo transformativo, en el que los conflictos de la vida real se reestructuran mediante el drama de la transferencia en los términos de una resolución potencial. En este sentido, lo que el psicoanalista trata de desenmarañar no es exactamente un problema del mundo real, sino una versión ficcionalizada del mismo, una versión que comercia con imágenes, narraciones, simbolismo, retórica y cosas similares. Como es de esta versión reelaborada de los problemas de la que el paciente se ve finalmente aliviado, es sin duda cierto que el diván del psicoanalista guarda muy pocas semejanzas con la cama de un hospital. En la sala de consulta del psicoanalista, el material de la vida cotidiana del paciente es reorganizado y

reinterpretado; y esto significa que el proceso de análisis produce en algún sentido los materiales mismos con los que se pone a trabajar. Tiene influencia en la constitución de los problemas para los que ofrece solución. Los problemas resueltos en la sala de consulta son aquellos que han sido en buena medida fabricados allí. El paralelismo con la teoría del texto literario de Jameson es evidente. Cuando el autor satírico vienés Karl Kraus señaló en tono mordaz que el psicoanálisis representaba el problema al que ofrecía solución, se habría quedado consternado de haber sabido lo ortodoxamente freudiano que era su comentario.

La idea de subtexto influye de otra manera en la teoría psicoanalítica. En un artículo titulado «El inconsciente», Freud señala que podemos conocer esta región sumergida del yo únicamente a través de la experiencia consciente; y esto quiere decir conocerla sólo después de que ha sido sometida a una traducción y transformación a la luz del día. En realidad, el yo es un mero afloramiento del inconsciente, esa parte de él con la nada envidiable atribución de tener que hacer frente al mundo «exterior». Sin embargo, en la esfera de la interpretación esta jerarquía se invierte, pues la conciencia se convierte en una forma de acceder a las fuerzas más profundas que la determinan. No es, sin duda, la mejor vía de acceso hacia el inconsciente. Esto, insiste Freud, son los sueños. Pero los sueños deben ser interpretados por una mente despierta. Y los sueños tal como los conocemos son el producto de lo que Freud denomina revisión secundaria, el proceso a través del cual el soñador, una vez despierto, racionaliza su sueño para convertirlo en un texto más coherente de lo que en realidad es. En consecuencia, efectivamente, el inconsciente siempre es un subtexto elaborado por la mente consciente. Al igual que la historia y la ideología que ingresan en la obra literaria como subtexto, los sueños nunca se pueden conocer en estado puro. Sólo los conocemos bajo la forma que el yo les ha conferido estratégicamente.

Si el escenario del psicoanálisis reconstituye el problema del que es respuesta, algo parecido a esta estructura de pregunta-respuesta se puede encontrar en la neurosis. Se debe a que la neurosis es un acto simbólico con una estructura dual. A juicio de Freud, significa un problema, pero también representa una tentativa estratégica de resolverlo. Ambos rasgos se pueden encontrar en el síntoma neurótico, que expresa un deseo al mismo tiempo que refleja su represión. El síntoma representa una especie de empate o aporía, pues la fuerza irresistible del deseo inconsciente topa con la objeción inamovible del superyó censor. En este sentido, el síntoma neurótico es una especie de situación de problema-respuesta en sí mismo. Como busca un compromiso activo entre el deseo y su prohibición, es una respuesta constructiva a la situación que representa. Es como si, en el modelo de Jameson, el deseo inconsciente fuera el subtexto al que se ve atraída nuestra atención sólo por el acto estratégico de tratar de dominarlo.

Para Freud, un neurótico es alguien que sigue convocando simbólicamente la existencia de un problema con el fin de dominarlo. Sólo que, como sucede con los

autores de ficción, el dominio únicamente puede adoptar una forma imaginaria. Una vez que el problema está resuelto en las condiciones de la vida real, el síntoma neurótico debería desaparecer. En cuanto los conflictos reales han desaparecido, ya no hay necesidad de darles una resolución desplazada o simbólica. De manera similar, algunos marxistas bastante optimistas han sostenido que cuando las contradicciones históricas se hayan superado con éxito, la ideología, entendida como resolución imaginaria de ellas, ya no será necesaria. Podríamos predecir igualmente que con la desaparición de toda clase de conflictos humanos, la literatura también se desvanecerá. Es debido a que no es posible semejante condición por lo que persiste. Este es uno de los sentidos en los que el arte literario extrae de la necesidad, virtud.

Si el discurso entre paciente y psicoanalista se ubica en la frontera del significado y la fuerza, eso mismo les sucede a los sueños sobre los que se desenvuelve. Para Freud la interpretación de los sueños comporta una dinámica y una semántica juntas. Es preciso descifrar las representaciones de los sueños para, con ello, encontrar en sus distorsiones, elisiones y desplazamientos un enfrentamiento de las fuerzas inconscientes. Esas fuerzas imprimen su sello en el significado, pero lo hacen de forma que las inclinan con violencia para apartarlo de la verdad. Dentro de la economía del sueño, el significado debe alcanzar un compromiso con el poder, pues el superyó censor interviene para suavizar, reprimir, condensar, desplazar o disfrazar las representaciones de los sueños. Los vacíos, elisiones, titubeos, evasiones y saltos narrativos resultantes de esta censura proporcionan entonces al psicoanalista pistas esenciales para adivinar las operaciones del inconsciente. De similar manera, un crítico marxista como Pierre Macherey trata de arrojar luz sobre las relaciones de la obra literaria con la ideología atendiendo a lo que compulsiva, locuaz y repetitivamente no logra decir.

Si los sueños llevan implícita una dinámica y una semántica juntas, está claro que ni una «energética» ni una hermenéutica bastan por sí solas para darles sentido.[349] La primera es un método demasiado mecanicista, mientras que la última es demasiado idealista. Lo que necesitamos más bien es un tipo de análisis que comprenda al mismo tiempo el sueño-texto como un acontecimiento y como una estructura; en una palabra, como una estructuración. Es en esto en lo que piensa Freud cuando habla del «sueño-trabajo», que representa un proceso dinámico de generación, condensación, represión, deformación, desplazamiento, disfraz y transfiguración de los materiales del sueño. Todo esto se puede considerar una estrategia inconmensurablemente compleja por parte del deseo. El sueño no es tanto una estructura como una estructura en acción. En algunos de sus recursos predilectos (la narración, la sustitución metafórica, el desplazamiento metonímico, la sobredeterminación de su imaginería, etcétera) guarda un sorprendente parecido con el texto poético.

La condensación, el desplazamiento, el disfraz, la censura, la distorsión: todos estos mecanismos, que pertenecen al sueño-trabajo, son varias de tantas operaciones estratégicas sobre el «contenido latente» del sueño; y el resultado de sus afanes es lo que Freud denomina «contenido manifiesto» o sueño-texto en sí. Este es el sueño tal como lo recordamos cuando nos despertamos y con el que a continuación pasamos a aburrir a nuestros amigos y familiares. Como las transformaciones del sueño-trabajo intervienen entre el contenido latente y el contenido manifiesto, sería un error postular correspondencias biunívocas entre estos dos últimos, del mismo modo que sería ingenuo suponer correspondencias así de directas entre una obra de ficción y la realidad. Hacerlo sería considerar que la ficción es un espejo en lugar de una obra.

El papel del psicoanalista, un poco como el del *Ideologiekritik*, no es tanto revelar el significado de un texto distorsionado como dejar al descubierto el significado del texto-distorsión mismo, desenmascararlo como un efecto del poder. El psicoanálisis es ese extraño tipo de hermenéutica que se toma el funcionamiento del poder con una seriedad intensa, cosa que apenas se podría decir de la obra de Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer o E. D. Hirsch. Bajo el sueño-texto coherente y continuo producido por la revisión de segundo orden subyace el texto auténtico, amorfo, mutilado del sueño mismo, con sus huecos, sus enigmas, sus absurdos surrealistas, sus astutos intentos de eludir al censor y lograr pasar de contrabando un significado escandaloso. Y toda esta actividad artera, hábil y estratégica por parte del censor, en su encuentro con las estratagemas igualmente ladinas del deseo, se encamina al objetivo más bochornosamente banal: permitirnos seguir durmiendo tranquilamente. De lo contrarío, podríamos despertar alarmados, perturbados por un encuentro demasiado directo con el núcleo traumático del sueño. En esto quizá también el sueño-texto tenga cierta afinidad con la ideología: ambos son actos simbólicos que representan una confrontación «imposible» con lo Real físico o político.

Un sueño, para Freud, es la satisfacción de un deseo disfrazada, lo que equivale a decir que contiene tanto un deseo real como una satisfacción imaginaria.[350] En *Introducción al psicoanálisis*, Freud habla de la *relación* de quien sueña con sus deseos inconscientes, que tal vez reprima o repudie porque los considere desagradables. En este sentido, la relación entre deseo y satisfacción se puede reordenar como una relación entre el problema y la solución. Al soñar, nos disponemos a incurrir en un deseo que en la vida despierta estaría prohibido; y lo hacemos porque el deseo está procesado por la acción del inconsciente, moderada, disfrazada y redactada hasta que se presente bajo una forma razonablemente civilizada. De manera similar, Charlotte Brontë no puede conceder a Jane Eyre su satisfacción en el primer párrafo de la novela. Si lo hiciera, no habría novela. Si *Jane Eyre* presenta al lector una narración, es en parte porque el deseo de su heroína debe ser diferido, desviado, modulado, rechazado y desplazado de un objeto a otro, hasta que se pueda hacer realidad en unos términos aceptables para el censor social. Al igual que el síntoma neurótico, el sueño es un compromiso-formación. Ambos son

modos sustitutivos o simbólicos de conceder un deseo prohibido, un deseo que provocaría un exceso de angustia si se negara de plano. Tanto el sueño como el síntoma son estrategias para gestionar y contener fuerzas inconscientes, así como para aventarlas.

Si tanto el sueño como el síntoma exhiben una estructura circular, provocando en la vida los propios problemas que tratan de dominar, esto también ocurre para Freud en el caso de la relación entre Ley y deseo. Los austeros decretos de la Ley o el superyó, al recordarnos lo que está prohibido, tienden a suscitar los propios deseos que niegan, suministrando así algo que reprimir a una Ley desaforadamente vengativa. Sin embargo, la mala noticia es que lo que tenemos aquí no es tanto una estructura de problema-solución como de problema-problema, pues la Ley (causa, a su vez, de tantas de nuestras desgracias) genera un deseo que también es una fuente de infelicidad, y este deseo, a continuación, incita a la Ley a cometer aún más brutalidades gratuitas. Para hurgar más en la herida, también deseamos la Ley, pues ansiamos su castigo con el fin de expiar nuestra culpa; pero este deleite masoquista de ser reprendido alimenta más culpa, lo que lleva a la Ley a volcarse con más regocijo sobre nuestras cabezas. Según esta concepción, no vivimos en una evolución progresiva de pregunta y respuesta, sino en una dialéctica estancada, lanzada de una fuente de dolor a otra.

Ya hemos visto que el sueño atenúa una confrontación con lo Real que, de otro modo, sería aterradora; y lo que también se encamina hacia ese objetivo es el arte. El arte, para Freud, es una forma de satisfacción o realización de deseos sucedánea, pero de una variedad convenientemente no neurótica; una modalidad que nos permite entregarnos a nuestras fantasías sin culpa ni reproche y, por tanto, evitar la ira sádica del superyó. Modifica nuestras fantasías ilícitas para adaptarlas a lo que es socialmente aceptable, forzando una negociación entre el deseo y la necesidad, el principio de placer y el principio de realidad. Para algunos críticos psicoanalíticos, el arte es una situación en la que el principio de placer se somete a la prudente gestión del principio de realidad, pues el yo, adoptando el disfraz de la forma literaria, interviene para moldear un deseo que, de otro modo, podría descontrolarse. Como opinan algunos críticos marxistas, la forma se distancia de la ideología hasta el extremo de que acaba volviéndose perceptible de nuevo y, por tanto, se abre a ser puesta en cuestión, de manera que el trabajo literario se puede entender como la objetivación de fantasías inconscientes, convirtiendo este material amorfo y sublimemente espantoso en imágenes tangibles. Una vez así objetivados, los conflictos se pueden afrontar y la angustia que suscitan se alivia.[351] De esta manera, la forma actúa como una modalidad de defensa física, además de como una especie de dominio. Mitiga la culpa que comporta dejarse llevar por la fantasía, además de satisfacer una determinada necesidad infantil de encajar las cosas en el todo. El arte,

en resumen, es una especie de terapia, y mucho más barata que el psicoanálisis. Se podría añadir que una forma de satisfacer las fantasías propias de un modo socialmente aceptable es la ficción.

Todo este estilo de crítica psicoanalítica, por sugerente que se pueda revelar, comporta una dicotomía simplista de forma y contenido, conceptos que correlacionan someramente con el yo y el inconsciente. Su concepción de que la forma ordena y unifica es más relevante para la obra de arte clásica que para la (pos)modernista. Además, del mismo modo que la crítica marxista corriente no consigue comprender la forma en sí como un elemento central de la ideología, esta rama de la teoría tampoco consigue en buena medida reconocer que la forma puede entrar en colusión con la construcción de la fantasía, y no sólo en la defensa del yo frente a sus peligrosos excesos.

Un enfoque más sofisticado en el que la forma es en sí misma un medio de deseo se encuentra en las reflexiones psicoanalíticas de Peter Brooks sobre la naturaleza de la narrativa. Brooks señala en su obra *Reading for the Plot* que «quizás el mejor modo de concebir [la trama] es como una actividad, una operación estructuradora», lo que equivale a decir una estrategia.[352] Leer revela una «pasión por el significado» impulsada por el inconsciente. «Las narraciones —escribe— […] dejan al descubierto la naturaleza de la narración como forma del deseo humano: la necesidad de narrar como instinto humano primario que busca seducir y subyugar al oyente, implicarle en el empuje de un deseo que apenas es capaz de nombrar, a cuya esencia casi nunca llega, pero que insiste en seguir hablando y proseguir con su movimiento hacia ese nombre».[353] Además, un poco como el Eros en general construye unidades cada vez mayores y más complejas (familias, ciudades, naciones), el lector de narrativa aspira a construir significados incorporándolos a totalidades cada vez mayores. El deseo narrativo es totalizar y (como sólo descansará cuando llegue el final de la narración) es, entre otras cosas, un deseo *de* final.

Sin embargo, esto vincula la narración tanto a Tánatos o el instinto de muerte como a Eros, puesto que el primero busca de manera similarmente encarecida su propia y placentera desaparición. Dentro de la historia misma, en la concepción de Brooks podemos encontrar esta pasión por el cierre en sus repeticiones, en su continuo girar sobre sí misma, en su estancamiento en el propio movimiento incansable. De deste modo, Tánatos pretende suspender el tiempo, derrotar al incesante movimiento de avance de Eros y regresar a otra situación más primitiva, prehistórica, anterior a la dolorosa emergencia del yo. Pero estas repeticiones textuales compulsivas —esta identidad en las diferencias en la que se puede detectar la presencia de lo demoníaco y lo asombroso— también sirve para «amarrar» las energías por otra parte difusas del texto y, al dominarlas de este modo, las prepara para ser liberadas de forma placentera. En este sentido, pues, Tánatos está enjaezado al servicio de Eros. Está también al servicio de Eros en el sentido de que el deseo anhela su consumación, pero (como esa consumación también augura su extinción),

la demanda de un modo que también la difiere. Necesita encontrar su propia senda tortuosa para el cierre y, cuando ingresa en la narrativa, hace uso de diversas repeticiones y desviaciones para demorar su satisfacción. Esta desviación o divergencia tiene el nombre de trama, que pospone la descarga final del deseo en la inactividad de una conclusión. En términos no literarios, este deambular de almas perdidas e infelices entre su origen y su fin es conocido para Freud como existencia humana.

«¿Qué podría ser más profundamente retórico —pregunta Kenneth Burke— que el concepto de Freud de un sueño que alcanza la expresión mediante subterfugios estilísticos concebidos para evadir las inhibiciones de un censor moralista?»[354] Burke está pensando aquí en la retórica como un acto político y, por tanto, entendiendo también el psicoanálisis en términos políticos. Al igual que la política radical, es una investigación del por qué se nos roba la satisfacción o sólo se nos ofrece bajo las condiciones alienantes de la Ley. Si la psique es el lugar donde una fuerza represiva ejerce violencia con el significado, así lo es también la ideología, entendida como punto neurálgico donde el poder impacta en el discurso y lo aparta de la verdad. Lo literario se ha entendido a veces como un antídoto de la ideología, pues aspira a rescatar la rica ambigüedad del lenguaje de las garras de lo monístico y lo manipulativo. La suposición seguramente es ingenua. Pero el argumento también comporta una visión demasiado reduccionista de la propia ideología, que es perfectamente capaz de movilizar los recursos de la ambigüedad, la indeterminación, la polivalencia y demás para alcanzar sus propios fines.[355]

Tanto el psicoanálisis como la crítica política son también estudios sobre cómo obtenemos un determinado placer oscuro de nuestra propia subyugación, con un masoquismo primigenio que amenaza con entregarnos a las manos de las fuerzas dominantes. La forma más segura de que una de estas se asegure de no encontrar una fuerte oposición es convencer a sus ciudadanos de que saboreen el proceso de su autoquebrantamiento. En términos políticos, esto se conoce como hegemonía; en términos psicoanalíticos, es el acto de interiorización de la Ley. La buena noticia es que ambos procedimientos están erizados de peligros, probablemente para alcanzar tan sólo un éxito parcial. Si en nosotros hay algo que desea la Ley, también hay algo que se deleita al verla venida a menos. La tragedia es uno de los nombres del primero de los impulsos, y la comedia, del último.

¿Qué pasa, por último, con la crítica política? En un ensayo titulado «Sobre la literatura como forma ideológica», Étienne Balibar y Pierre Macherey hablan en términos marxistas tradicionales de las obras literarias como actos simbólicos —resoluciones imaginarias de contradicciones reales—, pero añaden un giro teórico a este concepto, por otra parte, familiar. «Carecería de sentido —afirman— buscar en los textos el discurso original "desnudo" de estas posiciones ideológicas, tal como

eran “antes” de sus realizaciones “literarias”, pues estas posiciones ideológicas sólo se pueden formar en la materialidad del texto literario. Es decir, sólo pueden aparecer en una forma que ofrece su resolución imaginaria o, mejor aún, que las desplaza sustituyendo contradicciones imaginarias resolubles en el seno de la práctica ideológica de la religión, la política, la moral, la estética y la psicología».[356] El paralelismo con el modelo de Jameson queda claro una vez más. Las contradicciones sobre las que el texto se basa para trabajar no aparecen en bruto, por así decir, sino en la forma de su resolución potencial, o con un aspecto desplazado. Se puede hablar por tanto de este tipo de problemas en la medida en que están «formados en la materialidad del texto literario»; sólo en la forma en la que el texto los organiza en un subtexto que, además, es también objeto de sus operaciones.

Una vez más, la obra literaria se entiende como una solución a la pregunta que en sí misma es. Para la crítica política, al igual que para tantas otras ramas de la teoría literaria, la obra es una especie de estrategia. Sin embargo, a diferencia de una campaña militar, aborda un mundo exterior a sí misma de un modo que le permite crearse a sí misma. Al asimilar lo que pretende resolver en el interior de su propia sustancia, construye una relación con la realidad estableciendo una relación consigo misma. En consecuencia, un dilema tradicional, el de si el arte es autónomo o es referencial, se ilumina desde una nueva óptica.

Esta hipótesis presenta varias dificultades. ¿Son todas las obras literarias, desde Catulo hasta Coetzee, dispositivos de resolución de problemas? Como es lógico, no se trata de si Catulo o Coetzee entendían lo que estaban haciendo, o si Shakespeare era consciente de que era un semiótico muy sofisticado. Estamos hablando de un conjunto de técnicas, no de una intención del autor. Pero esta teoría tiene sus límites, exactamente igual que cualquier otra. ¿Es toda obra literaria la criada de una ideología dominante resolviendo conflictos de la forma que le parece oportuna? Imaginarlas así es adoptar una visión demasiado negativa de ellas. La obra de arte, con independencia de su capacidad para entrar en connivencia con formas de opresión, es un ejemplo de praxis humana y, por tanto, de cómo vivir bien. En este sentido, la crítica política debería comportar algo más que una hermenéutica de la sospecha. También debería ser consciente de la imagen de William Blake de la vida buena: «las artes, y todas las cosas similares».

¿Qué pasa con las obras que se resisten a un poder soberano? ¿Qué pasa, también, con los textos modernistas o posmodernistas que rehuyen las seducciones del cierre, alardeando de la disonancia y la contradicción en lugar de ejecutarlo? No estamos hablando en estos casos de un contenido dividido que estuviera albergado en una unidad de forma. Se trata más bien de que los conflictos se infiltran en el lenguaje y la estructura de la obra disolviéndola en fragmentos que quizá no sean lo bastante determinados para entrar en mutuo antagonismo. Una obra como *La tierra baldía* pretende resolver ciertos problemas de la modernidad recurriendo a los ciclos de muerte y renacimiento de la mitología; pero este subtexto centrípeto, que pretende

reunir el cúmulo de imágenes rotas del poema en un dibujo coherente, debe emplearse a fondo contra la fuerza centrífuga de su superficie fragmentaria.

No obstante, el concepto de estrategia no se agota en la versión que dan de él Balibar y Macherey. No tiene por qué confinarse a obras con finales mágicos. No se trata sólo de la cuestión de cómo se pueden resolver determinados conflictos, sino de cómo se pueden dejar fructíferamente sin resolver, o cómo se tratan en su conjunto. Una ventaja del concepto reside en el hecho de que, por una parte, evita una concepción demasiado unificada de la obra de arte mientras que, por otra, le concede la identidad suficiente para que tenga sentido afirmar que un rasgo particular de ella es un rasgo de *este* texto. Las estrategias son cosas ensambladas con holguras y diferenciadas en su interior, alimentadas por un conjunto de fines generales pero con elementos semiautónomos, entre los cuales puede haber fricciones y conflictos. Si tienen su propia lógica compleja, se trata de una lógica que no se puede reducir ni a una única intención que las informe ni al funcionamiento anónimo de una estructura. En este sentido, ni una fenomenología centrada en la conciencia ni un objetivismo estructuralista bastan para explicarlas.

Las estrategias son proyectos propositivos, pero no la expresión intencional de un sujeto único. Un ejemplo no literario de ello es el tipo de poder que Antonio Gramsci llama hegemonía, que está orientado a determinados objetivos, pero que no se puede comprender como el acto de un único sujeto (como una clase gobernante). Las estrategias no son ni objetos ni actos unitarios. Si son asuntos redomadamente mundanos no es porque «reflejen» o «se correspondan con» la realidad, sino porque, un poco al estilo de una gramática wittgensteiniana, la organizan en una forma significante desplegando determinadas técnicas gobernadas por reglas.

El concepto de estrategia también nos ha permitido encontrar paralelismos entre diferentes formas de teoría literaria. Y establecer este tipo de relaciones siempre es gratificante para la filosofía, que como señaló Freud en una ocasión, a nada se parece tanto como a la paranoia.



TERRY EAGLETON (Salford, Lancashire, hoy Gran Manchester, Inglaterra, el 22 de febrero de 1943) es un crítico literario y de la cultura británico.

Eagleton nació en Salford en una familia obrera y católica, cuyos abuelos paternos eran inmigrantes irlandeses, más humildes. De niño hizo de monaguillo y de portero en un convento de carmelitas, como recuerda en su autobiografía, de tono a menudo irónico. Sintió enseguida el elitismo de la universidad en la que estudió, y donde se doctoró, el Trinity College de Cambridge. A continuación, fue profesor en el Jesus College de Cambridge. Tras varios años de haber enseñado en Oxford —Wadham College, Linacre College y St. Catherine's Colleg—, obtuvo la cátedra John Rylands de Teoría Cultural de la Universidad de Mánchester. Actualmente es profesor de Literatura Inglesa de la Universidad de Lancaster.

Eagleton fue discípulo del crítico marxista Raymond Williams. Empezó su carrera como estudioso de la literatura de los siglos XIX y XX, para pasar después a la teoría literaria marxista, en la estela de Williams. En los últimos tiempos, Eagleton ha integrado los estudios culturales con la teoría literaria tradicional. En los años sesenta formó parte de Slant, un grupo católico de izquierda, y escribió varios artículos de corte teológico, como el libro *Towards a New Left Theology*.

Sus publicaciones más recientes evidencian un interés renovado por los temas teológicos. Otra de las grandes influencias teóricas de Eagleton es el psicoanálisis. Ha sido, además, uno de los principales valedores de la obra de Slavoj Žižek en el Reino Unido.

Notas

[1] Terry Eagleton, *After Theory*. Londres, 2003, capítulo 2. (Hay trad. cast.: *Después de la teoría*. Traducción de Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2005). <<

[2] Sobre este debate en general, véase M. H. Carré, *Realists and Nominalists*. Oxford, 1946; D. M. Armstrong, *Universals and Scientific Realism*, vol. 1: *Nominalism and Realism*. Cambridge, 1978 (hay trad. cast.: *Los universales y el realismo científico*. Trad. de J. A. Robles. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.); y Michael Williams, «Realism: What's Left?», en P. Greenough y Michael P. Lynch (eds.), *Truth and Realism*. Oxford, 2006. <<

[3] Sobre Duns Escoto, véase M. B. Ingham y Mechthild Dreyer, *The Philosophical Vision of John Duns Scotus*. Washington, D.C., 2004. Otros estudios con mayor profundidad son el de Thomas Williams (ed.), *The Cambridge companion to Duns Scotus*, Cambridge, 2003, y el de Antonie Vos, *The Philosophy of John Scotus*, Edimburgo, 2006. Véase también Alasdair MacIntyre, *God, Philosophy, Universities*. Lanham, Maryland, 2009, capítulo 12. <<

[4] Para un estudio magistral, véase Gordon Leff, *William of Ockham*. Manchester, 1975. Se puede encontrar otro análisis igualmente informativo en Marilyn Adams, *William Ockham*. South Bend, Indianápolis, 1989. También hay algún material valioso en Julius R. Weinberg, *Ockham, Descartes, and Hume*. Madison, Wisconsin, 1977. <<

[5] Antonie Vos, *The Philosophy of John Scotus*, p. 402. <<

[6] Charles Hartshorne y Paul Weill (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1. Cambridge, Massachusetts, 1982, parágrafo 458. Véase también James K. Feibleman, *An Introduction to the Philosophy of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Massachusetts, 1970, p. 55. <<

[7] Charles Taylor, *A Secular Age*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, 2007, p. 94. <<

[8] Véase Fernando Cervantes, «*Phronesis* vs Scepticism: An Early Modernist perspective», *New Blackfriars*, vol. 91, n.º 1036 (noviembre, 2010). <<

[9] Véase Terry Eagleton, *The Ideology of Aesthetic*. Oxford, 1991, capítulo 1. (Hay trad. cast.: *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006). <<

[10] Carl Schmitt, *Political Romanticism*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1986, p. 17. (Hay trad. cast.: *Romanticismo político*. Traducción de Luis A. Rossi y Silvia Schwarzbock. Revisión de Jorge E. Doti. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005). <<

[11] Hay un análisis muy útil de esta concepción teológica en Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1983), pp. 152-155. (Hay trad. cast.: *La legitimación de la Edad Moderna*. Traducción de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2008). <<

[12] Citado en Carré, *Realists and Nominalists*, p. 40. <<

[13] Véase Frank Farrell, *Subjectivity, Realism and Postmodernism*. Cambridge, 1994.
<<

[14] Se trata de una paradoja señalada por Conor Cunningham en «Witgenstein after Theology», en John Milbank, Catherine Pickstock y Graham Ward (eds.), *Radical Orthodoxy: A New Theology*. Londres y Nueva York, 1999, p. 82. <<

[15] Para un excelente estudio de la relevancia contemporánea de Duns Escoto, véase Catherin Pickstock, «Duns Scotus: His Historical and Contemporary Significance», *Modern Theology*, vol. 21, n.º 4 (octubre 2005). <<

[16] Fergus Kerr, *Thomas Aquinas*. Oxford, 2009, pp. 69 y 48. <<

[17] John Milbank, *The Future of Love*. Londres, 2009, p. 62. Para Milbank y sus colegas de la Ortodoxia Radical, Duns Escoto representa realmente el momento del pecado original, una interpretación de su figura que ha sido puesta en cuestión con contundencia por otros especialistas. Se queda al borde de incurrir catastróficamente en la modernidad; una falta que para estos comentaristas no es una *felix culpa* o afortunado pecado, como sí lo es para el marxismo. <<

[18] Véase Eagleton, *The Ideology of Aesthetic*, capítulo 1. (Hay trad. cast.: *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006). <<

[19] Sin embargo, no todos ellos. Graham Hough nos cuenta en *An Essay on Criticism* (Londres, 1966) que todos sabemos a qué nos referimos cuando decimos «literatura», aun cuando no sepamos definirla (p. 9). Los ingleses no necesitan molestarse con las definiciones, ya que llevan ese conocimiento incorporado en los huesos. <<

[20] Tony Bennett, *Formalism and Marxism*. Londres, 1979, p. 174. <<

[21] La tragedia en el sentido artístico en que se la conoce en Occidente parecería no tener equivalente preciso en las civilizaciones orientales y, por tanto, no es exactamente de ámbito universal. Pero su presencia en todo un abanico de culturas occidentales y un marco temporal muy extenso llama en todo caso la atención. Véase mi obra *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford, 2003, p. 71. <<

[22] Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism*. Brighton, 1981, p. 191. <<

[23] Véase Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, 1983, Introducción. (Hay trad. cast.: *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009). <<

[24] Stanley Fish, *Is There A Text In This Class?* Cambridge, Massachusetts, 1980, p. 236. Para la posición general que defiende Fish, véanse también sus artículos «What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?», en Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*. Nueva York, 1973, y «Literature in the Reader: Affective Stylistics», *New Literary History* n.º 2 (1970). <<

[25] E. D. Hirsch, hijo, *The Aims of Criticism*. Chicago, 1976, p. 135. <<

[26] La expresión inglesa «Hobson choice» alude a una elección sin alternativas, en la que ambas opciones son malas o desagradables. Recibe su nombre por Thomas Hobson (1544-1631). *(N. del T.)*. <<

[27] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. Oxford, 1963, parágrafo 66 (hay trad. cast.: *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica, 2008). Se podría replicar que lo que todos los juegos tienen en común es que se juegan por el placer de hacerlo. Aunque también se podría aducir que algunos, como el fútbol, se juegan con ánimo de lucro. Pero ese no es un rasgo necesario del fútbol, del mismo modo que el hecho de que algunos libros de poesía arrojen beneficios no es un rasgo necesario de la poesía. <<

[28] Charles L. Stevenson, «On “What is a Poem?”», *Philosophical Review*, vol. 66, n.º 3 (julio de 1957). <<

[29] Morris Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», en Francis J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*. Nueva York, 1968. <<

[30] Robert L. Brown y Martin Steinman, hijo, en Paul Hernadi (ed.), *What is Literature?* Bloomington y Londres, 1968, p. 142. <<

[31] Colin A. Lyas, «The Semantic Definition of Literature», *Journal of Philosophy*, vol 66, n.º 3 (1969). <<

[32] John R. Searle, *Expression and Meaning*. Cambridge, 1979, p. 59. <<

[33] Christopher New, *Philosophy of Literature: An Introduction*. Londres, 1999, p. 19. <<



[34] Peter Lamarque, *Fictional Points of View*. Ithaca, Nueva York, y Londres, 1996, p. 215. <<

[35] Stanley Cavell, *The Claim of Reason*. Oxford, 1979, p. 186. Cavell también sostiene que Wittgenstein no propone la idea de parecido familiar como alternativa a la de quienes creen en las naturalezas universales (puesto que, para empezar, un universalista preguntaría cuál es el significado esencial de la propia idea de naturaleza universal). Tampoco plantea que este modelo baste para explicar las cuestiones de denominación, significado, etcétera. A juicio de Cavell, pretende más bien quitarnos la costumbre de recurrir a los universales y convencernos de que no son ni útiles, ni necesarios (ibíd., pp. 186-187). No es preciso suscribir esta perspectiva más general para apreciar la fuerza del concepto de parecido familiar. <<

[36] Véase John Dupré, *The Disorder of Things*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1993, p. 64. <<

[37] Vése Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, 1996). (Hay trad. cast.: *Las ilusiones del posmodernismo*. Traducción de Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós, 2004). <<

[38] Peter Lamarque, *The Philosophy of Literature*. Oxford, 2009, p. 34. Para otros críticos del concepto, véase Maurice Mandelbaum, «Family Resemblances and Generalisations Concerning the Arts», *American Philosophical Quarterly*, n.º 2 (1965), y Anthony R. Manser, «Games and Family Relationships», *Philosophy*, n.º 42 (1967). <<

[39] Stein Haugom Olsen, *The End of Literary Theory*. Cambridge, 1987, p. 74. <<

[40] Véase Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. Pensilvania, 1997, p. 22. <<

[41] Stephen Davies, *Definitions of Art*. Ithaca, Nueva York, y Londres, 1991, p. 37. <<



[42] Véase Terry Eagleton, «Brecht and Rhetoric», en *Against the Grain*. Londres, 1986. <<



[43] Sobre las descripciones institucionales del arte, véase George Dickie, *Art and the Aesthetic*. Ithaca, Nueva York, 1974, y Davies, *Definitions of Art*. <<

[44] Véase R. Wellek y A. Warren, *Theory of Literature*. Harmondsworth, 1982, p. 25.
<<

[45] Véase Bennett, *Formalism and Marxism*. <<

[46] Jan Mukařovský, «Standard Language and Poetic Language», en Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D.C., 1964, p. 19. <<

[47] Bennison Gray, *The Phenomenon of Literature*. La Haya, 1975, p. 80. <<

[48] Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*. Princeton, 1942, pássim. <<

[49] Jan Mukařovský, «The Esthetics of Language», en Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. <<



[50] Véase Jacques Rancière, *La Parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. París, 1998. <<

[51] Véase Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute*. Nueva York, 1988, p. 11. <<

[52] Grant Overton, *The Philosophy of Fiction*. Nueva York y Londres, 1928, p. 23. <<

[53] Dorothy Walsh, *Literature and Knowledge*. Middletown, Connecticut, 1969, p. 33. <<

[54] Monroe Beardsley, *Aesthetics*. Nueva York, 1958, p. 126 (hay trad. cast.: *Estética: Historia y fundamentos*. Traducción de Román de la Calle. Madrid: Cátedra, 1997). El argumento también se expone en la obra de Beardsley *Literary Theory and Structure*. New Haven, 1973. <<

[55] Véase Fredric Jameson, *The Modernist Papers*. Londres, 2007, Primera Parte. <<

[56] F. E. Sparshott, en Hernadi (ed.), *What is Literature?*, p. 5. <<

[57] Fish, *Is There A Text In This Class?*, p. 108. Véase también su artículo «How Ordinary is Ordinary Language?», *New Literary History*, vol. 5, n.º 1 (otoño de 1973). <<

[58] Fish, *Is There a Text In This Class?*, p. 478. <<

[59] *Ibíd.*, p. 12. <<

[60] Robert C. Holub, *Reception Theory*. Londres y Nueva York, 1984, p. 104. <<

[61] Véase J. L. Austin, *Sense and Sensibilia*. Oxford, 1962, pp. 84-142. (Hay trad. cast.: *Sentido y percepción: reconstruido a partir de notas manuscritas por G. J. Warnock*. Madrid: Tecnos, 1981). <<

[62] Sobre la interpretación en Fish, véase Martin Stone, «On the Old Saw, “Every Reading of a Text is an Interpretation”», en John Gibson y Wolfgang Huemer (eds.), *The Literary Wittgenstein*. Londres y Nueva York, 2004. <<

[63] Véase Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, Wisconsin, 1961 (hay trad. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Traducción de José Luis Díaz de Liaño. Madrid: Gredos, 1984). Véase también el uso crítico que hace Fredric Jameson de este concepto en *The Political Unconscious*. Londres, 1981, capítulo 1. <<

[64] Lamarque, *Philosophy of Literature*, p. 221. <<

[65] Victor Erlich, *Russian Formalism - History and Doctrine*. La Haya, 1980, p. 206. (Hay trad. cast.: *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 296). <<

[66] Lamarque, *Philosophy of Literature*, p. 221. <<

[67] Véase Terry Eagleton, *How To Read A Poem*. Oxford, 2007, capítulo 7. (Hay trad. cast.: *Cómo leer un poema*. Tres Cantos: Akal, 2010). <<

[68] Charles Altieri, «A Procedural Definition of Literature», en Hernadi (ed.), capítulo 4. <<

[69] En realidad, el verso quizá no sea tan tópico y trillado como parece. Según cierta teoría, alude a los asaltos que realizaban los soldados de Cromwell en los hogares de la nobleza católica recusante. «Goosey goosey gander» es una alusión a la forma de desfilar de los soldados, como gansos, cuando invadían bruscamente el dormitorio de una dama católica de la nobleza y pasaban por la espada al anciano capellán que se negaba a rezar al modo recién instaurado por la ley. <<

[70] Stein Haugom Olsen, «Criticism and Appreciation», en P. Lamarque (ed.), *Philosophy and Fiction*. Oxford, 1994, pp. 38-40. Véase también Stein Haugon Olsen, *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge, 1978, y Peter Lamarque y Stein H. Olsen, *Truth, Fiction and Literature*. Oxford, 1994. <<

[71] Olsen, *The End of Literary Theory*, p. 53. <<

[72] Sólo los críticos más masoquistas se han sentido atraídos por escribir sobre el insufriblemente tedioso Knowles. Véase Terry Eagleton, «Cork and the Carnivalesque», en *Crazy John and the Bishop*. Cork, 1998, pp. 178-179. <<

[73] E. D. Hirsch, hijo, en Hernadi (ed.), *What is Literature?*, p. 30. <<

[74] William Ray, *Literary Meaning*. Oxford, 1984, p. 129. <<

[75] Citado en Raymond Williams, *Keywords*. Londres, 1983, p. 185. (Hay trad. cast.: *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000). <<



[76] Richard Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, n.º 4 (1971), p. 6. <<

[77] Berys Gaut, «Art as a Cluster Concept», en N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin, 2000, p. 56. <<

[78] Richard Gale, «The Fictional Use of Language», *Philosophy*, vol. 46, n.º 178 (octubre de 1971). <<



[79] Charles Altieri, «A Procedural Definition of Literature», en Hernadi (ed.), *What is Literature?*, p. 73. <<

[80] Sobre esta cuestión, véase Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*. Londres, 1978, Primera Parte. (Hay trad. cast.: *Para una teoría de la producción literaria*. Traducción de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1974). <<

[81] Este sentido del término contrasta con el uso que hace de él John Gardner en *On Moral Fiction*, Nueva York, 1977, donde con su estilo estadounidense risueño y de optimismo perenne se emplea con el sentido de «edificante» o «de realce de la vida». Las obras morales pretenden mejorar la vida en lugar de degradarla. En Arnold y Leavis también hay algo parecido a esto, pero bastante menos burdo. <<

[82] Véase Eagleton, *The Ideology of Aesthetic*, capítulo 1. (Hay trad. cast.: *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2006). <<

[83] David Lee Clark (ed.), *Shelley’s Prose*. Nueva York, 1988, p. 283. <<

[84] Catherine Wilson, «Literature and Knowledge», *Philosophy*, n.º 58 (1983). <<

[85] Monroe Beardsley, *Aesthetics*. Nueva York, 1958, p. 383. (Hay trad. cast.: *Estética: Historia y fundamentos*. Traducción de Román de la Calle. Madrid, Cátedra, 1997). <<

[86] Véase Terry Eagleton, *Literary Theory: An Iintroduction*. Oxford, 1983, capítulo 1. (Hay trad. cast.: *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009). <<



[87] Sobre las virtudes éticas, véase Rosalind Hursthouse, *On Virtue Ethics*. Oxford, 1999. <<

[88] Searle, *Expression and Meaning*, p. 74. <<

[89] Lamarque, *Philosophy of Literature*, p. 240. <<

[90] David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*. Filadelfia, 1987, p. 140. <<

[91] Gale, «The Fictional Use of Language», p. 338. <<

[92] Hilary Putnam, «Reflections on Goodman’s *Ways of Worldmaking*», *Journal of Philosophy*, vol. 6, n.º 1 (1979). Véase también James O. Young, *Art and Knowledge*. Londres, 2001. <<



[93] Véase John Hospers, «Implied Truths in Literature», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 19, n.º 1 (otoño 1960). <<

[94] Véase Peter Jones, *Philosophy and the Novel*. Oxford, 1975, p. 196. <<

[95] Jerome Stolnitz, «On the Cognitive Triviality of Art», *British Journal of Aesthetics*, n.º 32 (1992). <<

[96] Véase, por ejemplo, Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*. Oxford, 1990. El libro contiene una interpretación reconfortante de *La copa dorada*, de Henry James, aunque adopta una visión decididamente angelical de Adam y Maggie Verver. <<

[97] Lamarque, *Philosophy of Literature*, p. 254. Véase también C. G. Prado, *Making Believe*. Londres, 1984, capítulo 1. <<



[98] Véase Elias Schwartz, «Notes on Linguistics and Literature», *College Literature*, n.º 32 (1970). <<

[99] New, *Philosophy of Literature*, p. 32. <<

[100] E. D. Hirsch, hijo, «What Isn’t Literature», en Hernadi, *What’s Literature?*, p. 32. <<

[101] John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism*. Berkeley, 1974, p. 44. (Hay trad. cast.: *Teoría de la crítica literaria*. Traducción de Miguel Mac-Veigh. Madrid: Taurus, 1987). <<

[102] Esta escueta descripción de la posición de Ellis quizá la haga parecer más a la teoría posestructuralista de lo que él, un crítico conservador, supuestamente aceptaría. Pero hay en todo caso paralelismos. <<

[103] W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley, «The Intentional Fallacy», en David Lodge (ed.), *Twentieth Century Criticism*. Londres, 1973, p. 339. <<

[104] Véase Karen Armstrong, *The Bible: The Biography*. Londres, 2007, capítulo 4. <<

[105] Platón, *Phaedrus*. Oxford, 2002, op. 70. (Hay trad. cast.: *Fedro*, en Platón, *Diálogos III*. *Fedón*. *Banquete*. *Fedro*. Traducciones de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1992, p. 406 [275d]). <<

[106] Karlheinz Stierle, «The Reading of Fictional Texts», en Susan R. Suleiman e Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text*. Princeton, 1980, p. 87. <<

[107] Ellis, *Theory of Literary Criticism*, p. 51. (Hay trad. cast.: *Teoría de la crítica literaria*. Traducción de Miguel Mac-Veigh. Madrid: Taurus, 1987). <<

[108] *Ibíd.*, pp. 51 y 93. <<

[109] *Ibíd.*, p. 84. <<

[110] Algunos filósofos de la literatura tienen un problema con cómo se derivan las verdades generales del tipo de declaraciones no asertivas que constituyen la novela. Véase, por ejemplo, L. B. Cebik, *Ficitional Narrative and Truth*, Lanham, Maryland, 1984, que afirma que la ficción no produce ninguna verdad nueva. Véase también D. H. Mellor, «On Literary Truth», *Ratio*, n.º 10 (1968), y Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Massachusetts, 1986, que sostiene que la verdad de un texto literario en su conjunto no se puede definir de forma recursiva a partir de la verdad de las frases individuales que la componen (p. 179). Véase también Mary Sirridge, «Truth from Falsity?», *Philosophy and Phenomenological Research*, n.º 35 (1974). <<



[111] Robert Stecker, «What is Literature?», *Revue international de philosophie*, n.º 50 (1996). <<

[112] Lamarque, *Philosophy of Literature*, p. 208. <<

[113] Jacques Derrida, *Acts of Literature*. Nueva York y Londres, 1993, p. 43. <<

[114] Véase Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*. Evanston, Illinois, 1968. (Hay trad. cast.: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*. Traducción de José Escudé. Barcelona: Seix Barral, 1970). <<

[115] Gale, «The Fictional Use of Language», p. 335. <<

[116] Gerald Graff, «Literature as Assertions», en Ian Konigsberg (ed.), *American Criticism in the Post-Structuralist Age*. Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 147. <<

[117] Olsen, *The End of Literary Theory*, p. 152. <<

[118] Lyas, «The Semantic Definition of Literature», p. 83. <<

[119] Stevenson, «On “What is a Poem?”». <<

[120] Gregory Currie, *The Nature of Fiction*. Cambridge, 1990, p. 67. <<

[121] New, *Philosophy of Literature*, p. 3. <<

[122] *Ibíd.* <<

[123] Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford, 1993, p. 54. <<

[124] Williams, *Keywords*, p. 184. (Hay trad. cast.: *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000). <<

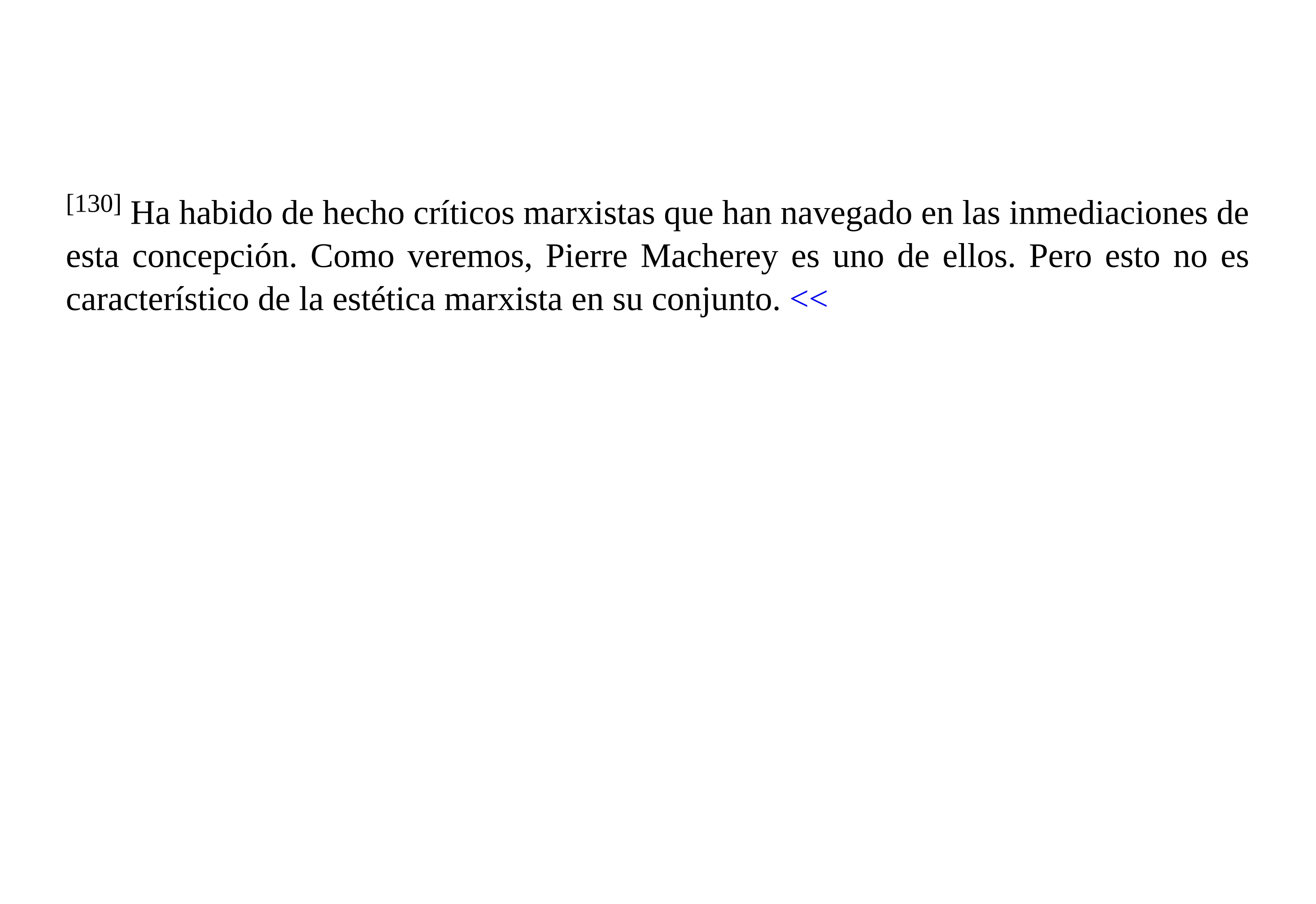
[125] Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford, 1977, p. 51. (Hay trad. cast.: *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona, Península, 1980, p. 66). <<

[126] Derek Attridge, «Singular Events: Literature, Invention, and Performance», en Elizabeth Beaumont Bissell (ed.), *The Question of Literature*. Manchester, 2002, p. 62. Véase también su obra *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*. Londres, 1988. <<

[127] Véase Hans Robert Jauss, *Towards and Aesthetic of Reception*. Minneapolis, 1982, pp. 3-45. Varias posiciones fundamentales de Jauss se anticipan en el estructuralista de Praga Felix Vodicka, cuya obra no conocía Jauss cuando expuso la suya. Véase concretamente Felix Vodicka, «The History of the Echo of Literary Works», en Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington, D.C., 1964. <<

[128] Véase Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*. Londres, 1984. (Hay trad. cast.: *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Barcelona: Orbis, 1983). <<

[129] Citado por Holub, *Reception Theory*, p. 72. <<



[130] Ha habido de hecho críticos marxistas que han navegado en las inmediaciones de esta concepción. Como veremos, Pierre Macherey es uno de ellos. Pero esto no es característico de la estética marxista en su conjunto. <<



[131] Véase Holub, *Reception Theory*, capítulo 2. Véase también Terry Eagleton, «The Revolt of the Reader», en *Against the Grain*. Londres, 1986, capítulo 13. <<

[132] Véase Wolfgang Iser, *The Act of Reading*. Baltimore, Maryland, y Londres, 1978, p. 61. (Hay trad. cast.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987). <<

[133] Véase Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*. Evanston, Illinois, 1973 (hay trad. cast.: *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis H.. Madrid, Taurus, 1998), y *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston, Illinois, 1973 (hay trad. cast.: *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis H. México: Universidad Iberoamericana, 2000). <<

[134] Iser, *The Act of Reading*, pp. 77-78. (Hay trad. cast.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987). <<

[135] Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore, Maryland, y Londres, 1989, p. 213. <<

[136] *Ibíd.*, p. 73. <<

[137] Véase Macherey, *A Theory of Literary Production*. (Hay trad. cast.: *Para una teoría de la producción literaria*. Traducción de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1974). <<

[138] *Ibíd.*, p. 271. <<

[139] Véase Louis Althusser, «Letter to André Daspre», en *Lenin and Philosophy*. Londres, 1971. (Hay trad. cast. en: Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macheray y Warren Montag, *Escritos sobre el arte*. Traducción de Aurelio Sáinz Pezonaga y Juan Pedro García del Campo. Ciempozuelos: Tierradenadie Ediciones, 2011). <<

[140] Véase Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*. Londres, 1976, capítulo 5. <<

[141] Iser, *The Act of Reading*, p. 87. (Hay trad. cast.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987). <<

[142] Véase Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*. Londres, 1991, p. 58. (Hay trad. cast.: *Ideología: una introducción*. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 2005). <<

[143] Véase Jurij Striedter, *Literary Structure*, *Evolution and Value*. Cambridge, Massachusetts, 1989, p. 161. <<

[144] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Londres, 1977, p. 261. (Hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000). <<

[145] *Ibíd.*, p. 274. <<

[146] *Ibíd.*, p. 274. <<

[147] Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. Londres, 1972, pp. 366-367 (hay trad. cast.: *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995). <<

[148] Véase Terry Eagleton, *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*. Oxford, 2009, Tercera Parte. (Hay trad. cast.: *Los extranjeros: por una ética de la solidaridad*. Traducción de Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Barcelona: Paidós, 2010). <<



[149] David Schalkwyk, *Literature and the Touch of the Real*. Newark, Delaware, 2004, p. 219. <<

[150] *Ibíd.*, p. 220. <<

[151] Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. Londres e Ithaca, Nueva York, 1975, p. 130. <<

[152] Véase Paul de Man, *Blindness and Insight*. Nueva York, 1971 (hay trad. cast.: *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción de Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991); y *Allegories of Reading*. New Haven y Londres, 1979 (hay trad. cast.: *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen 1990). Véase también su fundamental artículo «The Rhetoric of Temporality», en C. Singleton (ed.), *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore, Maryland, 1969. <<

[153] Currie, *The Nature of Fiction*, p. 92. <<

[154] Lamarque, *Philosophy and Fiction*, p. 60. <<

[155] Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 185. <<



[156] Alex Burri, «Facts and Fiction», en John Gibson y Wolfgang Huemer (eds.), *The Literary Wittgenstein*. Londres y Nueva York, 2004, p. 292. <<

[157] Margaret Macdonald, «The Language of Fiction», en Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*. Filadelfia, 1978, p. 424. <<

[158] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 267. <<

[159] Overton, *The Philosophy of Fiction*, p. 4. <<

[160] Currie, *The Nature of Fiction*, p. 31. <<



[161] Christopher New, «A Note on Truth and Fiction», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, n.º 4 (1997). <<

[162] Peter van Inwagen, «Creatures of Fiction», *American Philosophical Quarterly*, vol. 14 (1977). <<

[163] R. Howell, «Fictional Objects», *Poetics* n.º 8 (1979). Véase también Stuart Brock y Edwin Mares, *Realism and Anti-Realism*. Londres, 2007, capítulo 12. <<

[164] A. P. Martinich y Avrum Stroll, *Much Ado about Nonexistence*. Lanham, Maryland, 2007, p. 39. <<

[165] David Lewis, «Truth in Fiction», *American Philosophical Quarterly* vol. 15 (1978), p. 37. <<

[166] Pavel, *Fictional Worlds*, p. 31. <<

[167] Novitz, *Knowledge, Fiction, and Imagination*, p. 123. <<

[168] Véase A. Meinong, «The Theory of Objects», en R. M. Chisholm (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology*. Nueva York, 1960. Véase también Terence Parsons, *Nonexistent Objects*. New Haven y Londres, 1980; Graham Dunstan Martin, *Language, Truth and Poetry*. Edimburgo, 1975; y John Woods, *The Logic of Fiction*. La Haya, 1974, capítulo 2. Amie L. Thomasson considera que los personajes literarios son objetos tan ficcionales como «los matrimonios, los contratos y las promesas, que pueden crearse mediante la realización de actos lingüísticos que los representan como existentes» (*Fiction and Metaphysics*. Cambridge, 1999, p. 13). Véase también G. D. Martin, «A New Look at Fictional Reference», *Philosophy* n.º 57 (1982). Richard Rorty incluye un resumen muy útil y una crítica de algunos debates sobre la referencia ficcional en su artículo «Is There a Problem about Fictional Discourse?», en Richard Rorty, *The Consequences of Pragmatism*. Brighton, 1982, capítulo 7 (hay trad. cast.: *Consecuencias del pragmatismo*. Traducción de José Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1996). <<

[169] Roy Bhaskar, *Reclaiming Reality*. Londres y Nueva York, 1989, p. 126. <<

[170] Joseph Margolis, *Art and Philosophy*. Brighton, 1980, p. 196. <<

[171] Currie, *The Nature of Fiction*, p. 2. <<

[172] Lewis, «Truth in Fiction», p. 39. <<

[173] Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Massachusetts, 1990, p. 196. <<

[174] Ibíd., p. 271. <<

[175] Ibíd., p. 368. <<

[176] Al formalista ruso Viktor Shklovsky también le encanta citar a Conan Doyle. <<

[177] Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. Londres, 1975, p. 128. <<

[178] Eric Hobsbawm, *How to Change the World*. Londres, 2011, p. 110 (hay trad. cast: *Cómo cambiar el mundo: Marx y el marxismo 1840-2011*. Traducción de Sílvia Furió. Barcelona: Crítica, 2011). <<

[179] John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech-Acts*. Cambridge, 1979, p. 58. <<

[180] Robert L. Brown y Martin Steinmann, «Native Readers of Fiction: A Speech-Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature», en Hernadi (ed.), *What is Literature?*, p. 149. <<

[181] Olsen, *The Structure of Literary Understanding*, p. 46. <<

[182] Olsen, *The End of Literary Theory*, p. 59. <<

[183] Siegfried J. Schmidt, «Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality», en Teun A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam, 1976, p. 161. <<

[184] Culler, *Structuralist Poetics*, p. 24. <<

[185] Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, p. 427. <<

[186] Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*. Londres, 2009, p. 146. <<

[187] Bennison Gray, *The Phenomenon of Literature*, p. 117. <<

[188] Hobsbawm, *How to Change the World*, pp. 111-112 (hay trad. cast: *Cómo cambiar el mundo: Marx y el marxismo 1840-2011*. Traducción de Sílvia Furió. Barcelona: Crítica, 2011). <<

[189] Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 124 (hay trad. cast.: *De la mente y otras materias*. Traducción de Rafael Guardiola. Madrid: Visor, D.L., 1995, p. 190). <<

[190] Currie, *The Nature of Fiction*, pp. 4-9. <<

[191] Ibíd., p. 8. <<

[192] Peter J. McCormick, *Fiction, Philosophy, and the Problems of Poetics*. Ithaca, Nueva York, y Londres, 1988, p. 41. <<

[193] Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literature*. Bloomington, Indiana, 1977, p. 95. <<

[194] Ibíd., p. 124. <<

[195] J. O. Urmson, «Fiction», *American Philosophical Quarterly*, vol. 13, n.º 2 (1976), p. 154. <<

[196] Richard M. Gale, «The Fictive Use of Language», p. 325. <<

[197] John R. Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», en *Expression and Meaning*. Véase también Marie-Laure Ryan, «Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure», *Poetics*, n.º 9 (1980). <<

[198] Gale, «The Fictive Use of Language», p. 327. <<

[199] Algunos filósofos como Searle sostienen que las afirmaciones ficcionales no tienen en realidad referencia, puesto que todo lo referido debe existir. Otros, como Martinich o Stroll, sostienen que «si una comunidad acepta un nombre ficcional, entonces ese nombre tiene referente» (Martinich y Stroll, *Much Ado about Nonexistence*, p. 28). Véase también Charles Crittenden, *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*. Nueva York, 1991. Graham Dunstan Martin es uno de los teóricos que sostiene que puede haber referentes no existentes (*Language*, *Truth, and Poetry*, p. 76). Teun van Dijk, en cambio, considera que el valor referencial de una obra literaria es irrelevante (*Some Aspects of Text Grammars*. La Haya, 1972, p. 337).
<<

[200] En conversación personal con el autor. <<

[201] New, *Philosophy of Literature*, p. 40. <<

[202] Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 73. <<

[203] Ibíd., p. 74. <<

[204] Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, p. 429. <<

[205] Currie, *The Nature of Fiction*, p. 51. <<

[206] John Carroll (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson*. Oxford, 1964, p. 85. <<

[207] Este es un significado amparado por el Diccionario de Inglés de Oxford, que define «fingir» como «entregarse a un juego o fantasía de la imaginación» y como «actuar para que parezca que algo es de algún modo cuando en realidad no lo es». <<

[208] Véase Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger*. Londres, 1995, p. 304. Se puede encontrar una descripción iluminadora de Austin sobre el fingimiento en Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden*. Londres, 1999, capítulo 1. <<

[209] J. L. Austin, «Pretending», en J. L. Austin, *Philosophical Papers*. Oxford, 1970, p. 259n. <<

[210] Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy*. Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 91-92. <<

[211] Stanley Cavell, *The Claim of Reason*. Nueva York y Oxford, 1979, p. 43. <<

[212] Martinich y Stroll, *Much Ado about Nonexistence*, p. 15. <<

[213] Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 253. <<

[214] Ibíd., p. 261. <<

[215] Véase Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», pássim. <<



[216] Sobre la fe en la ficción, véase Arnold Isenberg, «The Problem of Belief», en Francis J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*. Nueva York, 1968. <<

[217] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, p. 325. <<

[218] Lamarque, *The Philosophy of Literature*, p. 180. <<

[219] Walton, *Mimesis as Make-Believe*, p. 93. <<

[220] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, p. 325. <<

[221] Véase Beardsley, *Aesthetics*, pp. 422-423. (Hay trad. cast.: *Estética: Historia y fundamentos*. Traducción de Román de la Calle. Madrid: Cátedra, 1997). <<

[222] Isenberg, citado en F. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, p. 251. <<



[223] Richard Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4 (1971). <<

[224] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, p. 32. Debería añadir que estos autores critican de forma muy provechosa el modelo de acto de habla en su conjunto. <<

[225] Sobre la teoría de los actos de habla, en general, véase J. L. Austin, *How To Do Things With Words*. Oxford, 1962 (hay trad. cast.: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson. Barcelona: Paidós, D.L., 2008). <<

[226] Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature», p. 14. <<



[227] Peter Geach y Max Black (eds.), *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Totowa, Nueva Jersey, 1980, p. 130. <<

[228] Ibíd., p. 132. <<

[229] Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*. Nueva York y Londres, 1990, p. 11. <<

[230] Arthur C. Danto, «Philosophy as/and/of Literature», en Anthony J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore, Maryland, y Londres, 1987, p. 8. <<

[231] J. L. Austin, «Performative Utterances», en *Philosophical Papers*. Oxford, 1970, p. 248. <<

[232] Fish, *Is There A Text In This Class?*, p. 231. <<

[233] Véase David Schalkwyk, *Literature and the Touch of the Real*, pp. 104-113. <<

[234] Véase Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action*. Berkeley y Los Ángeles, 1966, p. 45. <<

[235] Culler, *Structuralist Poetics*, p. 108. <<

[236] P. F. Strawson, «On Referring», *Mind*, vol. 59, n.º 235 (1950). <<

[237] Charles Altieri, *Act and Quality*. Brighton, 1981, p. 45. <<

[238] Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*. Berkeley, 1969, p. 66. <<



[239] Una observación hecha por Peter Jones, *Philosophy and the Novel*. Oxford, 1975, p. 183. <<

[240] Véase E. D. Hirsch, hijo, *Validity in Interpretation*. New Haven, 1967. <<

[241] Véase Stierle, «The Reading of Fictional Texts», pp. 111-112. <<

[242] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, p. 88. <<

[243] Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*. Princeton, 1972, p. 89 (hay trad. cast.: *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980, p. 95). <<

[244] Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*. Londres, 2003, p. 51. <<

[245] Citado por Giorgio Agamben, *The Time that Remains*. Stanford, 2005, p. 133 (hay trad. cast.: *El tiempo que resta: comentario a la carta a los Romanos*. Traducción de Antonio Piñero. Madrid: Trotta, D.L., 2006). <<

[246] Macherey, *A Theory of Literary Production*, p. 434. (Hay trad. cast.: *Para una teoría de la producción literaria*. Traducción de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1974, p. 47). <<

[247] Sobre la crítica fenomenológica de Poulet, véase Georges Poulet, «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, vol. 1, n.º 1 (octubre, 1969). <<

[248] Friedrich Schlegel, *«Lucinde» and the Fragments*. Minneapolis, 1971, p. 150 (hay trad. cast.: *Lucinda*. Madrid: La Pluma, 1921). <<

[249] Citado por Antoine Compagnon, *The Five Paradoxes of Modernity*. Nueva York, 1994, p. 20 (hay trad. cast.: *Las cinco paradojas de la modernidad*. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga. Caracas: Monte Avila Editores, 1993). <<

[250] Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 71 (hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000, p. 137). <<



[251] Ibíd., p. 65 (p. 129 de la ed. española citada). La afirmación aparece resaltada parcialmente en el original. <<

[252] Monroe Beardsley establece esta relación en «The Concept of Literature», en Frank Brady, John Palmer y Martin Price (eds.), *Literary Theory and Structure*. New Haven y Londres, 1973, p. 135. <<

[253] Beardsley, *Literary Theory and Structure*, p. 39. <<

[254] Véase De Man, *Allegories of Reading* (hay trad. cast.: *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen 1990). <<



[255] En inglés, el lugar que da título a la novela es, ciertamente, difícil de pronunciar: *Wuthering Heights*. *(N. del T.)*. <<

[256] Denys Turner, *Faith, Reason and the Existence of God*. Cambridge, 2004, pp. 98-99. <<

[257] Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* Nueva York, 1969, p. 66. <<

[258] Véase Quentin Skinner, «Meaning and Understanding in the History of Ideas», en James Tully (ed.), *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*. Cambridge, 1988. Para un enfoque intencionalista más contundente de las obras literarias, véase Stephen Knapp y Walter Benn Michaels, «Against Theory», en W. J. T. Mitchell, *Against-Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Berkeley, 1985. <<

[259] Noel Carroll, *Beyond Aesthetics*. Cambridge, 2001, p. 160. <<

[260] Margolis, *Art and Philosophy*, p. 237. <<

[261] Gray, *The Phenomenon of Literature*, p. 156. <<

[262] Gale, «The Fictive Use of Language», p. 337. <<

[263] Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 9. <<

[264] New, *Philosophy of Literature*, p. 26. <<

[265] Pavel, *Fictional Worlds*, p. 21. <<

[266] Gale, «The Fictive Use of Language», p. 337. <<

[267] Véase Gerald L. Bruns, «Midrash and Allegory: The Beginnings of Scriptural Interpretation», en Robert Alter y Frank Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible*. Londres, 1978, p. 629. <<

[268] Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, parágrafo 120 (hay trad. cast.: *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica, 2008). <<

[269] Umberto Eco, *The Role of the Reader*. Londres, 1971, p. 195. <<

[270] Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*. Berkeley y Los Ángeles, 1969, p. 50. <<

[271] P. M. S. Hacker, *Insight and Illusion*. Oxford, 1986, p. 195. <<

[272] Tampoco la utilización que hago de Wittgenstein a lo largo de toda esta obra debe entenderse como un respaldo acrítico de su pensamiento, por mucho que me haya aprovechado de él. Para conocer mi evaluación más general al respecto, véase Terry Eagleton, «Wittgenstein's Friends», *New Left Review*, n.º 135 (septiembre-octubre 1982). <<

[273] Thomas E. Lewis, *Fiction and Reference*. Londres, 1986, p. 180. <<

[274] Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*. Londres, 1975, p. 336 (hay trad. cast.: *Verdad y método*. 2 vols. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2001). <<

[275] J. Hillis Miller, *On Literature*. Londres y Nueva York, 2002. <<

[276] Paul O'Grady, *Relativism*. Chesham, Bucks, 2002, p. 71. <<

[277] Jan Mukařovský, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor, Michigan, 1970, p. 75. <<

[278] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington y Londres, 1976, p. 59 (hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000, p. 118). <<

[279] Schalkwyk, *Literature and the Touch of the Real*, p. 114. <<

[280] G. H. von Wright y Heikki Nyman (eds.), Ludwig Wittgenstein, *Last Writings*, vol. 1. Oxford, 1982, parágrafo 38 (hay trad. cast.: *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología*. Traducción de Edmundo Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Mantas. Madrid: Tecnos, 2002). <<

[281] Ibíd., parágrafo 38. <<

[282] Véase Jameson, *The Ideologies of Theory*, p. 150. <<

[283] Véanse, por ejemplo, Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge, 1948 (hay trad. cast.: *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Traducción de Javier García Rodríguez y Olga Pardo Torío. Boadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros, D. L. 2003); Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*. Berkeley, 1969; Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action*. Berkeley, 1968. Para un valioso comentario sobre Burke, véase Frank Lentricchia, *Criticism and Social Change*. Chicago y Londres, 1983, Partes 2-5. <<

[284] Fredric Jameson, *The Political Unconscious*. Londres, 1981, p. 81. <<

[285] Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*. Evanston, Illinois, 1974, p. 140 (hay trad. cast.: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón, revisión de Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 190). <<

[286] Ibíd., pp. 81-82. <<

[287] Jameson, *The Ideologies of Theory*, p. 148. Hay algunos paralelismos entre esta teoría de la producción textual y la que desarrollo en *Criticism and Ideology*, capítulo 3. <<

[288] Jameson, *The Ideologies of Theory*, p. 158. <<

[289] *Standard Edition of the Work of Sigmund Freud*. Londres, 1953, vol. 9, p. 146. <<

[290] Roland Barthes, *Critical Essays*. Evanston, Illinois, 1972, pp. 202-203 (hay trad. cast.: *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1977). <<

[291] Gadamer, *Truth and Method*, p. 333 (hay trad. cast.: *Verdad y método*. 2 vols. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2001). Sin duda, hay algunos ejemplos célebres de filósofos alemanes que reconocen su deuda con ingleses. Me vienen a la memoria Kant con Hume y Carnap y Frege con Russell. <<

[292] Véase R. G. Collingwood, *An Autobiography*. Londres, 1939, capítulo 5 (hay trad. cast.: *Autobiografía de R. G. Collingwood*. Traducción de Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974), y *An Essay on Metaphysics*. Londres, 1940. El ejemplo del babuino es mío. <<

[293] Collingwood, *An Autobiography*, p. 33 (hay trad. cast.: *Autobiografía de R. G. Collingwood*. Traducción de Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 40-41). <<

[294] Richard Murphy, *Collingwood and the Crisis of Western Civilisation*. Exeter, 2008, p. 115. Véase también Giuseppina d'Oro, *Collingwood and the Metaphysics of Experience*. Londres y Nueva York, 2003, p. 64. <<

[295] Peter Johnson, *R. C. Collingwood: An Introduction*. Bristol, 1998, p. 72. <<

[296] Véase Edmund Leach, *Lévi-Strauss*. Londres, 1970, p. 82. <<

[297] Burke, *A Rhetoric of Motives*, 1969, p. 5. <<



[298] He examinado estas cuestiones con más detalle en Terry Eagleton, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Londres, 1975. <<

[299] Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence*. Londres, 1970, pp. 32-33 (hay trad. cast.: *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Traducción de Nora Catelli. Madrid: Debate, 1997). <<

[300] Véase Holub, *Reception Theory*, p. 88. <<

[301] Iser, *The Act of Reading*, p. 86 (hay trad. cast.: *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, D.L. 1987). <<

[302] Ibíd., p. 72. <<

[303] Wolfgang Iser, *The Implied Reader*. Baltimore, Maryland, y Londres, 1974, p. 288. <<

[304] Iser, *The Act of Reading*, pp. 128-129 (hay trad. cast.: *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Traducción de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, D.L. 1987). <<

[305] Ibíd., p. 72. <<

[306] Ibíd., p. 80. <<

[307] Stanley Fish, «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser», *Diacritics*, vol. 11, n.º 3 (1981), p. 7. <<

[308] Sobre la literatura como acontecimiento, véase Derek Attridge, *The Singularity of Literature*. Londres y Nueva York, 2004, pp. 58-62 (hay trad. cast.: *La singularidad de la literatura*. Traducción de María Jesús López Sánchez-Vizcaíno. Madrid: Abada, 201). <<

[309] Para los escritos formalistas, véase L. T. Lemon y M. J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebrasca, 1965; y para una antología más completa, L. Matejka y K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Massachusetts, 1971. Véase también Viktor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*. La Haya, 1980 (hay trad. cast.: *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974); y Jameson, *The Prison-House of Language* (hay trad. cast.: *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980). <<

[310] Citado en Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*, p. 198 (hay trad. cast.: *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 285). <<

[311] Sobre Lotman, véase *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor, Michigan, 1976; y *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor, Michigan, 1977 (hay trad. cast.: *Estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1982). Sobre Riffaterre, véase *Semiotics of Poetry*. Londres, 1980. <<

[312] Hay otras ramas de la semiótica que se aprovechan del concepto de estrategia de formas bastante distintas de las de el autor de *El nombre de la rosa*. Hay una obra de Jean-Marie Floch titulada *Semiotics, Marketing and Communication: Behind the Signs, the Strategies*. Basingstoke, 2001 (hay trad. cast.: *Semiótica, marketing y comunicación: Bajo los signos, las estrategias*. Traducción de Mª del Rosario Lacalle y Mª Francisca Fernández. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993). La teoría francesa ha acelerado sin duda el paso desde los tiempos de Michel Foucault. <<

[313] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Londres, 1977, p. 139 (hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000). Véase también su obra *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana, 1979. <<

[314] Altieri, *Act and Quality*, p. 234. <<

[315] Eco, *Theory of Semiotics*, p. 274 (hay trad. cast.: *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000). <<

[316] Iser, *Prospecting*, p. 224. La expresión, intencional o no, se puede tomar como un resumen sucinto del concepto de formas de vida de Wittgenstein. <<

[317] Véase Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, Primera Parte (hay trad. cast.: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón, revisión de Pablo Cortina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). <<

[318] Iser, *Prospecting*, pp. 224-225. <<

[319] Ibíd., pp. 227 y 228. <<

[320] Véase Gérard Genette, *Figures*. París, 1969 (hay trad. cast.: *Figuras: retórica y esctructuralismo*. Traducción de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata. Córdoba, Argentina: Nagelkop, 1970); y A. J. Greimas, *Sémantique structurale*. París, 1966 (hay trad. cast.: *Semántica estructural: investigación metodológica*. Traducción de Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, D.L. 2007). <<

[321] Jacques Derrida, *L'Ecriture et la différence*. París, 1967, p. 29 (hay trad. cast.: *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989). <<

[322] Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, p. 224 (hay trad. cast.: *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995). <<

[323] Ibíd., p. 229. <<

[324] Véase Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, capítulo 1 (hay trad. cast.: *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid, Trotta, 2006). <<

[325] Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, p. 197 (hay trad. cast.: *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995, p. 221). <<

[326] Clarke, *The Foundations of Structuralism*, capítulo 8. <<

[327] El crítico Geoffrey Hartman ha mostrado que la poesía de William Wordsworth es paradójica precisamente en este sentido, afirmando una continuidad sin ruptura entre la naturaleza y la humanidad, o la infancia y la adultez, en un lenguaje que en sí mismo la sitúa firmemente en un lado de esta escisión ontológica. Este proyecto ideológico también se ve socavado continuamente por un conjunto de fuerzas asociadas a la muerte, la soledad, la infinitud, la falta de fundamentación, la imaginación de la catástrofe y la aniquilación apocalíptica de la naturaleza, que revela el patetismo de cualquier sueño de continuidad no apacible entre la naturaleza y la conciencia. Véase Eagleton, *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*, capítulo 8 (hay trad. cast.: *Los extranjeros: por una ética de la solidaridad*. Traducción de Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Barcelona: Paidós, 2010). <<

[328] Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, p. 44 (hay trad. cast.: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón, revisión de Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 46). <<

[329] Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*. Londres, 1962, p. 26 (hay trad. cast.: *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Arámburo. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 55). <<

[330] Véase Alain Badiou, *Being and Event*. Londres, 2005 (hay trad. cast.: *El ser y el acontecimiento*. Traducción de Raúl J. Cerdeiras y otros. Buenos Aires: Manantial, 2007). <<

[331] Para una excelente descripción de algunos análisis de este proceso en todo un abanico de teóricos literarios modernos, véase William Ray, *Literary Meaning*. Oxford, 1984. El estudio de Ray pretende mostrar que estructura y acontecimiento, sistema y ejemplo, teoría y práctica y significado como hecho y significado como acto, son indisociables en la obra literaria, además de en la práctica de la crítica. Afirma, sin embargo, que la mayoría de los críticos ponen freno a esta dialéctica con el fin de rescatar la verdad y la autoridad de su propia teoría frente a las mutaciones y disoluciones que sufren a manos de la historia y la práctica crítica. Esta necesidad de reafirmar su propia autoridad tratando de salvar su teoría para impedir que no sea más que un conjunto de actos performativos les obliga a incurrir en una contradicción insoslayable. A juicio de Ray, sólo los críticos posestructuralistas como Paul de Man pueden evitar este movimiento en falso reconociendo la naturaleza autodeconstructiva de sus propias teorías. Lo que esta argumentación poderosamente sugerente pasa por alto es lo enérgicamente que una forma de autoridad está implicada en el desmentido posestructuralista de la autoridad; cómo su fuerza reside en su confesión de la impotencia de todo el mundo, su plenitud en su *kenosis*, su conocimiento en una conciencia pontifical de su ignorancia. Inevitablemente, esto también se debe aplicar a las tesis del propio Ray. En el juego posestructuralista, el perdedor se lo lleva todo: lo importante es aparecer con el par de manos más vacías y, por tanto, como alguien al mismo tiempo antiautoritario e invulnerable a la crítica. <<

[332] Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, pp. 92 y 95 (hay trad. cast.: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón, revisión de Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 87 y 90). <<

[333] Ibíd., pp. 92-93 (p. 87 de la edición española citada). <<

[334] Jan Mukařovský, *Structure, Sign, and Function*. New Haven y Londres, 1978, p. 4. <<

[335] Tal vez el mejor enfoque introductorio a la fenomenología de la Escuela de Ginebra sea el de Poulet, «Phenomenology of Reading». Véase también J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*. Cambridge, Massachusetts, 1963. Un valioso comentario es la obra de Robert Magliola, *Phenomenology and Literature*. Lafayette, Indiana, 1977. <<

[336] Poulet, «Phenomenology of Reading», p. 59. <<

[337] Si el posmodernismo, que está muy preocupado por el cuerpo, ha rechazado en términos generales esta obra magistral, puede deberse en parte a que el libro abarca mucho más que una preocupación estrecha por el cuerpo libidinoso. <<

[338] La obra de Alasdair Macintyre ha sido la que con mayor frecuencia ha promovido esta argumentación. Véase, por ejemplo, su libro *After Virtue*. Londres, 1981 (hay trad. cast.: *Tras la virtud*. Traducción de Amelia Valcárcel. Barcelona: Crítica, 2001). <<



[339] Doy por supuesto aquí que lo que cuenta como arte es exactamente igual de problemático que, según hemos descubierto, lo es el concepto de literatura. <<

[340] Para un tratamiento soberbio de esta concepción del cuerpo, véase John MacMurray, *The Self as Agent*. Londres, 1969 (hay trad. cast.: *El yo como agente: la forma de lo personal*. Barcelona: Barral, 1974). <<

[341] Tal vez el heredero más distinguido de este legado sea el filósofo y teólogo dominico Herbert McCabe. Véase concretamente su obra *Law, Love and Language*. Londres, 1968. <<

[342] Véase Denys Turner, *Faith, Reason and the Existence of God*. Cambridge, 2004, capítulos 4-6. <<

[343] Véase Alasdair Macintyre, *Dependent Rational Animals*. Londres, 1998 (hay trad. cast.: *Animales racionales y dependientes: por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*. Traducción de Beatriz Martínez de Murguía; revisión técnica de Fernando Escalante Gonzalbo. Barcelona: Paidós, D.L. 2001). <<



[344] Esta no es una opinión que yo atribuya a Tomás de Aquino, que creía que el arcángel Gabriel habló inteligiblemente con María. <<

[345] Quizá debería señalar que en lo que sigue estoy ofreciendo una explicación de la teoría y la práctica psicoanalítica, no haciendo una evaluación de ella. <<

[346] Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*. Chicago y Londres, 1959, p. 102 (hay trad. cast.: *Freud: la mente de un moralista*. Traducción de Antonio Cucurullo. Buenos Aires: Paidós, 1966, p. 115). <<

[347] Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*. New Haven y Londres, 1970, p. 382 (hay trad. cast.: *Freud: una interpretación de la cultura*. Traducción de Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. México, D.F. y Madrid: Siglo XXI, 1999). <<

[348] Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, p. 66 (hay trad. cast.: *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Traducción de Alejandrina Falcón, revisión de Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). <<

[349] Una determinada variedad de posestructuralismo (la de Deleuze, el primer Lyotard y algunos aspectos de Foucault) tiende a sustituir una hermenéutica por una «energética». <<

[350] Para un análisis de esta cuestión, así como para una breve y excelente introducción al pensamiento de Freud, véase Richard Wollheim, *Freud*. Londres, 1971. <<

[351] Véase Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*. Londres, 1960, pp. 151-152. Véase también Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. Nueva York, 1968. <<

[352] Peter Brooks, *Reading for the Plot*. Oxford, 1984, p. 37. <<

[353] Ibíd., p. 61. <<

[354] Burke, *A Rhetoric of Motives*, p. 37. <<

[355] Véase Eagleton, *Ideology: An Introduction*, pp. 60-61 (hay trad. cast.: *Ideología: una introducción*. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 2005). <<



[356] Étienne Balibar y Pierre Macherey, «On Literature as an Ideological Form», en Robert Young (ed.), *Untying the Text*. Londres, 1981, p. 88. <<